

А. ГУРИШТЕЙН
ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

А. Гурштейн
ИЗБРАННЫЕ
СТАТЬИ

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ



А. Гурштейн

ИЗБРАННЫЕ
СТАТЬИ



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

Москва

1959

Составитель *И. А. Серебряный*

А. ГУРШТЕЙН И ЕГО КРИТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

1

Большинству современных читателей имя А. Гурштейна мало известно. Между тем в 30-х годах его статьи постоянно печатались в журналах и газетах, его работы выходили отдельными книжками. Это был критик и литературовед, не боявшийся самых сложных тем, поднимавший животрепещущие вопросы. Он писал о современной русской литературе, обращался, хотя и не часто, к ее прошлому. Его интересовала также история еврейской литературы и театра. Особенно много он занимался литературной теорией и эстетикой, вопросами социалистического реализма. Он настойчиво изучал наследие Ленина и разрабатывал ленинскую методологию в литературоведении.

Все написанное А. Гурштейном отличается вдумчивостью суждений, точностью анализа, а главное — проникнуто боевым духом, стремлением отстоять молодую советскую литературу от различных враждебных влияний. Это был принципиальный и честный критик-марксист, занимавший определенное место в литературной борьбе, и именно потому работы его по праву входят в историю советской критики наряду с другими документами

той литературной эпохи. Разумеется, многое в них отмечено печатью времени, иной раз связано с такими вопросами, которые потеряли свою актуальность сегодня. Но даже и эти работы не лишены значения, поскольку они отражают те или иные этапы развития нашей литературной мысли и несут на себе черты индивидуальности автора — его живого, острого ума, его отношения к литературе, его стиля.

* * *

Арон Гурштейн родился в 1895 году в городке Кролевец, Черниговской губернии. Его отец, служащий транспортного общества, постоянно менял место жительства, и семья жила то в Никополе, то в Каховке, то в Елисаветграде, то в Гродно, то в Проскурове. В 1913 году А. Гурштейн окончил гимназию в Вильно, а в 1916 году поступил в Петроградский университет, на факультет восточных языков. Октябрьская революция застала его на Украине, в Никополе. События задержали его здесь, и ему пришлось поневоле отказаться от занятий в университете.

Как только советская власть утвердилась и в Никополе, А. Гурштейн с головой погрузился в культурно-политическую и организационную работу. Революция внесла ясность в его мировоззрение, в его отношение к действительности. Он выступает с лекциями и докладами, активно участвует в местных газетах, работает в органах народного образования. В мае 1920 года он вступает добровольцем в Красную Армию.

Освобожденный по причине сильной близорукости от строевой службы, он был направлен на работу в штаб бригады, а затем в штаб Шестой армии. В это время он сотрудничает в армейской печати, выпускает «Листки добровольца». В одном из них он писал:

«Мы, красноармейцы, рвем то, что связывает нас с прошлым, но мы рвем не все, мы любим по-прежнему нашу семью, наших сестер и невест, мы даже не забываем наши старые привычки и обычаи, но наша судьба меняется, мы становимся кузнецами великого и удивительного дела — счастья для всех.

Мы приобретаем счастье для себя и для других».

Демобилизовавшись в июне 1921 года, А. Гурштейн продолжал образование в Москве, поступив на арабское отделение Института восточных языков. Одновременно он работал в Народном комиссариате по делам национальностей и тогда же стал сотрудничать в журналах «Печать и революция», «Жизнь национальностей», в «Крестьянской газете» и других московских изданиях.

Печататься А. Гурштейн начал гораздо раньше. Еще будучи 16-летним гимназистом, он поместил в газете первое стихотворение; вслед за тем его рассказы и стихи стали изредка появляться в провинциальной печати. Но систематический и серьезный характер его литературная работа приобрела лишь в конце 1921 года, после переезда в Москву. В 1924 году он начал собирать материалы для задуманного труда по истории еврейской литературы и спустя год уже опубликовал статью о видном сатирике XIX века И. Линецком; вскоре в издании Института белорусской культуры (Минск) появилась его большая работа об И. Л. Перече.

Продолжая интенсивно работать для печати, отдавая много времени также педагогической деятельности (во Втором Московском государственном университете), А. Гурштейн завершает свое образование в аспирантуре Института языка и литературы РАНИОНа (1926—1929). К этому времени относится начало его усиленных занятий проблемами марксистского литературоведения. Он выступает со статьями теоретического характера, в начале 30-х годов принимает активное участие в дискуссии по поводу переверзевской школы. В 1931 году выходит его книжка «Вопросы марксистского литературоведения». Тогда же А. Гурштейн выступает в Государственной академии искусствознания с большим докладом, в котором дает характеристику литературно-критической деятельности В. В. Воровского. Он пишет ряд статей о литературных взглядах В. И. Ленина, определяя значение ленинских работ для советской литературной науки («Ленин и марксистское литературоведение», «Ленин о Толстом», «Ленин о Чернышевском» и др.). Он занимается изучением литературного наследия Г. В. Плеханова и публикует статьи о нем в Литературной энциклопедии и в Большой советской энциклопедии. Литературоведческие работы А. Гурштейна печатаются в историко-литературных и критических сборниках, в изданиях Белорусской и Украинской академии наук.

В 1935—1936 годах А. Гурштейн работал в отделе критики и библиографии газеты «Правда»: на ее страницах он напечатал ряд статей о современной литературе, о новых книгах советских писателей, в том числе о «Похождениях факира» Вс. Иванова, о повести «Белеет парус одинокий» В. Катаева, о «Голубой книге» М. Зощенко, о рассказах Вас. Гроссмана и В. Авдеева, о поэзии В. Маяковского, о пьесах М. Горького.

Одновременно А. Гурштейн занимался изучением еврейской литературы и театра. Среди многих страниц, написанных им на эти темы, выделяются статьи о творчестве Д. Бергельсона и Э. Фининберга, о стихах С. Галкина, об актерском искусстве С. Михоэлса и В. Зускина, очерки по истории еврейского театра. Ему принадлежат также работы о классиках еврейской литературы — биографический очерк о Шолом Алейхеме, вышедший отдельным изданием в 1939 году, статья о наследии Менделе Мойхер-Сфорима.

Многие из названных статей, рецензий и критических очерков включены в настоящий сборник. Вошли в него и две наиболее ценные главы из книжки А. Гурштейна «Проблемы социалистического реализма», изданной в начале 1941 года. В этой работе высказаны интересные суждения о природе художественного метода, полемически направленные против рапповских теорий, сделаны существенные обобщения по таким вопросам, как соотношение между методом и мировоззрением, как характер отражения действительности в литературе; подробно рассматривается здесь вопрос о народности искусства, в которой автор видит один из важнейших признаков социалистического реализма.

В главе, названной «К проблеме народности в литературе», А. Гурштейн развивает мысль о теснейшей связи между народностью и реализмом, предостерегает против упрощенного понимания этой проблемы. Привлекая широкий историко-культурный материал, опираясь на суждения революционно-демократической критики и на важнейшие высказывания Ленина, он излагает свое понимание народности в искусстве. «Иные критики, — пишет А. Гурштейн, — видят народность только в произведениях таких писателей, как Кольцов, Никитин и т. п., забывая, что народное самосознание находило свое замечательное и глубокое выражение в творчестве великих художников, по-

рою не имевших непосредственного соприкосновения с народом но «извне» (по слову Ленина) посвящавших ему свою творческую мысль. Тысячу раз прав был Горький, который говорил что именно народ является величайшим и неисчерпаемым источником всего творчества. Но, черпая из этого источника, великие художники всегда платили народу сторицей, возвращая ему же обогащенные высокой творческой мыслью, оплодотворенные богатейшей художественной культурой всего человечества создания своего гения. На основе средневековой народной легенды вырос гётевский «Фауст». Но Гёте подверг старинную легенду гениальной обработке и привнес в нее все богатство ищущей и мятущейся человеческой мысли. Разве поэтому мы должны почитать Гёте менее народным, нежели безымянного создателя средневековой легенды?»

* * *

Интенсивная и разносторонняя творческая деятельность советского критика была прервана в июне 1941 года, когда началась Великая Отечественная война. Вместе со многими другими писателями А. Гурштейн добровольно, не колеблясь, вступил в ряды народного ополчения. С этого дня, с 6 июля, для него началась нелегкая жизнь солдата, жизнь, к неожиданностям которой он был совершенно неприспособлен,— так во всяком случае казалось его друзьям.

Все, знавшие А. Гурштейна, хорошо помнят его чисто «кабинетную», «штатскую» наружность. Небольшого роста, в очках, застенчивый и тихий, он осторожно и — по близорукости — не всегда уверенно ходил по московским улицам, испытывая особенные затруднения, когда движение становилось слишком сильным. В дни войны он решительно преобразился. Писатели-ополченцы, видевшие его в первые же часы новой жизни, вспоминают, что еще до выступления из Москвы он раньше других проявил себя солдатом. В школе, где жили писатели, перешедшие на казарменное положение, он точно исполнял все правила внутреннего распорядка, дневал, подметал помещение, посещал беседы политрука и делал все это с такой простотой, словно в этом не было ничего непривычного.

В ночь на 11 июля дивизия, включавшая в свой состав писателей-ополченцев, двинулась из Москвы на запад. Казалось, А. Гурштейн сразу привык к походной жизни. Вскоре он уже совершал длинные, тяжелые переходы, копал окопы, рубил деревья, строил завалы... Его выносливости и готовности ко всякому труду удивлялись окружающие. Иногда им казалось, что он хотел бы сделать все за всех, готов был взвалить на свои плечи любую тяжесть, только бы помочь товарищам. Один из писателей-фронтовиков, рассказывая о той «внутренней силе», которая поддерживала многих в трудные дни первых походов, писал в письме домой: «Особенную, я бы сказал, красоту духа проявлял всегда Гурштейн. Всегда вдумчивый и спокойный, он действовал и на других успокаивающе и ободряюще».

Другой ополченец, также принадлежавший к числу фронтовых товарищей А. Гурштейна, писал о нем летом 1941 года: «Я не знаю лучшего примера мужественного будничного героизма, чем то, как он встречал непомерные для него трудности, — всегда бодрый, несмотря на страшную усталость, всегда приветливый, открытый к людям, готовый помочь любому. Я никогда не забуду, как в темные ночи он шел, все время осторожно шаря рукой в темноте, нащупывая товарищей... Рядом с ним шел человек большой физической силы, рабочий-татарин Хисматуллин. На трудных участках Гурштейн робко, застенчиво брал его за руку, но после нескольких бессонных ночей Хисматуллин стал засыпать на ходу. И теперь уже он держался за руку Гурштейна, потому что Гурштейна сон не брал, у него никогда не истощался запас лучистой внутренней энергии. Он признался как-то, что последний свой большой переход — 11 километров — он сделал в год окончания гимназии; с тех пор он не ходил на большие расстояния. Но когда его уговаривали сесть на повозку, он категорически отказывался. И после 60-километрового похода уже радовался, когда оказывалось, что предстоит переход в 13 километров. «Это пустышки, я уже знаю, что выдержу», — говорил он...»

Мы привели эти слова потому, что без них был бы не полон рассказ о жизни советского литературоведа А. Гурштейна; рассказ очевидца поможет читателю яснее представить себе облик этого кристально чистого человека, мужественного патриота, погибшего в боях за Москву осенью 1941 года.

Литературное наследие А. Гурштейна неравноценно. Наряду с серьезными работами, имеющими несомненное научное значение, им написано немало статей и рецензий, носящих газетный характер и не рассчитанных на долгую жизнь,— ведь работа критика в газете нередко по необходимости сводится к краткой характеристике книги или простой рекомендации ее читателю. Тем не менее даже рецензии и отклики этого рода не потеряли своего интереса, и потому некоторые из них включены в настоящий сборник. Эти небольшие статьи к тому же очень характерны для литературной манеры критика. Лаконизм изложения вообще составляет отличительную черту А. Гурштейна, особенность его стиля. Он обладал умением в нескольких скупых словах сказать самое главное, на 3—4 страничках дать содержательный разбор и точную оценку большого романа (такова, например, его рецензия на первую часть романа Ю. Тынянова «Пушкин»). Надо сказать, что и журнальные его рецензии порой трудно отличить от газетных—они также невелики по объему, также экономны в словах и точны в оценках.

Читая статьи, собранные в настоящей книге, нельзя не учитывать, что они создавались около двадцати, а некоторые и около тридцати лет назад, и это не могло не наложить на них своего отпечатка. Советская наука о литературе за эти годы ушла далеко вперед, и неудивительно, что с точки зрения сегодняшнего читателя иные мысли и положения в предлагаемых статьях окажутся ошибочными или просто устаревшими. Можно не сомневаться, что если бы их переиздавал сам автор, к тому же неизменно требовательный к себе, то многое он подверг бы пересмотру, многое исправил, а кое-что, быть может, и написал бы заново.

Особенности теоретических работ А. Гурштейна определяются тем, что они написаны в обстановке горячих литературных дискуссий, в процессе борьбы против формализма, вульгарной социологии, рапповщины. В этой борьбе критик занимал партийную позицию, неизменно отстаивая линию партии в литературе, опираясь на ленинские принципы в своих суждениях и оценках. Его статьи почти всегда полемичны, остры, они носят боевой, наступательный характер. Они принадлежат тому времени, когда старшему поколению советских критиков пришлось принять

на свои плечи нелегкий труд: дальнейшую разработку марксистско-ленинской теории и эстетики применительно к задачам советской литературы. Уже одно это обязывает современного читателя с уважением и вниманием отнестись к первым опытам в этом направлении, в частности к работам А. Гурштейна.

Некоторые из них, непосредственно связанные с злободневными вопросами определенного времени, представляют теперь главным образом исторический интерес. Такова, например, большая работа «Ленин и марксистское литературоведение». Опубликованная в 1932 году, эта работа была направлена против чуждых влияний в литературоведении, против меньшевистствующего идеализма и антиленинского лозунга «за плехановскую ортодоксию». Автор разоблачал ликвидаторские троцкистские взгляды на советскую культуру, критиковал рапповские теории, тормозившие развитие молодой советской литературы, воевал с ложными пролеткультовскими представлениями о литературном процессе. Вся эта полемика, очень важная для своего времени, теперь уже утратила былую актуальность, стала достоянием истории. И хотя с позиций, завоеванных нашим литературоведением за последние десятилетия, поучительно порой оглянуться назад, однако вряд ли целесообразно было бы перепечатывать в настоящем сборнике статью, доказывающую истины, ныне ставшие очевидными.

Достаточно напомнить, что автору статьи, о которой идет речь, приходилось, например, доказывать лживость измышлений о том, что Ленин, критикуя Пролеткульт, восставал будто бы тем самым против пролетарской культуры; нет, утверждал критик, Ленин «боролся с извращенными, антимарксистскими взглядами Богданова и его последователей, с их концепцией «пролетарской культуры». Ленин восставал против их выдумок, их нарочитого лжепролетарского искусства, но он никогда не выступал против подлинного искусства рабочего класса. А так как в деятельности Пролеткульта наметились ярко выраженные богдановские тенденции, то Ленин и выступил против них».

Критикам 30-х годов приходилось подробно доказывать и аргументировать то, что теперь стало ясно каждому. Но в том, что эта ясность достигнута, есть доля усилий критики того времени, и неправильно было бы забывать об этом.

Приведем и еще один пример. В той же своей работе А. Гур-

штейн, рассматривая суждения Ленина об идейных направлениях в русской общественной жизни, дозволено подробно приводит ленинские характеристики и оценки отдельных писателей. В то время эти оценки были недостаточно изучены и сравнительно мало знакомы читателям. Теперь же высказывания Ленина о Л. Толстом, Герцене, Белинском, Чернышевском, Некрасове, Салтыкове-Щедрине, М. Горьком, Маяковском и других широко известны, собраны, осмыслены. По этой причине значительная часть статьи «Ленин и марксистское литературоведение» также представляется теперь устаревшей.

Примерно по тем же соображениям в настоящую книгу не включены две газетные статьи, посвященные взглядам Ленина на литературу: «Ленинизм и задачи критики» и «Ленин о Чернышевском». Из этого цикла в сборник вошла лишь статья «Ленин о Толстом», содержащая четкий анализ основных положений ленинской концепции творчества великого писателя.

В первом разделе книги читатель найдет также статьи о Плеханове и Воровском. Обе они представляют несомненный интерес в плане изучения истории марксистской критической мысли. В статье «Критик-большевик» (1931) сделана одна из первых попыток определить сущность и своеобразие литературно-критического наследия Воровского. Исходя из того, что в его работах «затронуты почти все основные проблемы марксистского литературоведения», автор статьи дал анализ взглядов Воровского по таким вопросам, как природа и социальная функция искусства, соотношение формы и содержания, проблема художественности, связь между художником и социальной средой, связь между критикой и публицистикой и т. д. Несмотря на наличие некоторых устаревших положений (например, рассуждения о «классовости» творчества), статья А. Гурштейна не утратила своего значения еще и потому, что в ней убедительно рассмотрены методологические основы критики Воровского, показано, как, исходя из принципов новой марксистской эстетики, критик-большевик находил верный путь к оценке творчества таких писателей, как М. Горький, А. Куприн, Л. Андреев, С. Юшкевич, С. Найденов и т. д.

Существенно также и то, что А. Гурштейн в своей статье не обошел молчанием слабые стороны литературно-эстетических воззрений Воровского — его непоследовательность в вопросе о «законах художественного творчества», противоречивые сужде-

ния о тенденциозности и художественности, порой неумение отделиться от привычных канонов старой эстетики. В этой связи критик указывает на отдельные ошибочные суждения о поэзии Кольцова, о творчестве Горького. Когда Горький перешел от поэзии к борьбе, пишет Воровский, против него будто бы поднялись «неумолимые законы художественного творчества». Получается, говорит по этому поводу А. Гурштейн, что искусство, проникнутое общественной активностью, перестает быть искусством. Да, добавляет критик к этому, «оно перестает быть традиционным, «эстетским» искусством, это верно; но оно, как мы говорили выше, приобретает новую *качественность*, и Воровский, во всей своей литературно-критической деятельности фактически борющийся за такое «общественное» искусство, не нашел нужной теоретической формулировки для осознания этой новой его *качественности*».

К литературному наследию Плеханова А. Гурштейн не раз обращался в разных своих статьях. Кроме того, он посвятил ему две специальные работы. Одна из них, написанная в 1933 году для Литературной энциклопедии, содержит сравнительный анализ литературно-эстетических позиций Ленина и Плеханова. Критик выясняет те принципиально новые моменты, которые внесены ленинизмом в методологию литературоведческой науки. В этом — достоинство работы А. Гурштейна, полемически направленной против вульгарного социологизма и меньшевистских концепций. Но серьезный недостаток работы состоит в том, что в ней осталось нераскрытым действительное значение философско-эстетического и литературно-критического наследия Плеханова, исключительно много сделавшего для обоснования и утверждения марксистской теории эстетики. Как известно, Ленин высоко оценивал философские труды Плеханова, особенно созданные в 1883—1903 годах. В 1921 году Ленин утверждал, что философские сочинения Плеханова — «это лучшее во всей международной литературе марксизма»¹. В статье же, о которой идет речь, на первом плане оказались недостатки Плеханова-теоретика, причем некоторые верные наблюдения в этой области высказаны в излишне категорической форме.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 32, стр. 73.

О росте и развитии А. Гурштейна как критика свидетельствует гораздо более зрелая вторая его статья о Плеханове, опубликованная спустя несколько лет в Большой советской энциклопедии (1940) и теперь включенная в сборник его избранных работ. Здесь в предельно сжатой, «энциклопедической» форме изложена сущность литературных взглядов Плеханова, раскрыто их значение для советского литературоведения. Автор показывает, как в эстетической программе выдающегося русского теоретика воздействие революционно-демократической критики 60-х годов обогатилось марксистским пониманием общественно-литературного развития. Освещая плехановскую трактовку проблем русской литературы, А. Гурштейн особо выделяет его суждения о великих критиках-демократах, указывая, что Плеханов «в своих работах стремился определить роль Белинского и Чернышевского, как теоретических предшественников тех новых воззрений, которые проповедовал марксизм в России».

В то же время в статье с большой объективностью говорится о меньшевистских тенденциях последнего периода деятельности Плеханова, о том, что в некоторых конкретных оценках он оставался в плену у традиционных буржуазно-эстетических предрассудков, что «мешало Плеханову найти качественно новые моменты эстетического порядка в творчестве таких писателей, как Некрасов или Успенский». Интересно проведено в статье сопоставление плехановской точки зрения на творчество Толстого с историческим анализом того же писателя у Ленина — сопоставление, наглядно показывающее силу и огромное преимущество ленинской методологии.

Несколько особняком среди работ А. Гурштейна стоит его статья «Забутые страницы Огарева», напечатанная в 1930 году в журнале «Литература и марксизм». Основываясь на «Предисловии» Огарева к известному сборнику «Русская потаенная литература XIX столетия» (1861), он рисует картину развития философско-эстетических взглядов соратника Герцена. Привлекает внимание широта культурно-исторического кругозора критика, сделавшего едва ли не первую попытку изучить теоретическое наследие Огарева на фоне прогрессивных западноевропейских эстетических течений того времени, подчеркнув при этом активно-революционный характер огаревской мысли.

За истекшие тридцать лет наша наука немало сделала для

изучения философского наследия Огарева; однако статья А. Гурштейна на эту тему до сих пор не утратила своей свежести и научной оригинальности.

* * *

Нам остается сказать несколько слов об остальных материалах, вошедших в настоящий сборник. Две статьи, включенные в первый раздел («К вопросу о национальной художественной форме» и «Лирика и социализм»), представляют собой главы из упомянутой выше книги «Проблемы социалистического реализма». Обе статьи поднимают важные вопросы; первая из них содержит размышления о национальном характере, о соотношении «национального» и «европейского» у Пушкина, об усвоении национально-культурных традиций поэтами социалистической эпохи. Вторая статья рассматривает природу лирики, устанавливает параллели между лирикой прошлого и настоящего. При этом критик привлекает для своих выводов и обобщений не только творчество Маяковского и других русских поэтов, но гораздо более широкий материал — поэзию братских народов, творчество украинских, белорусских, еврейских поэтов-лириков.

В статьях о национальной художественной форме и о лирике социализма есть, конечно, спорные и устаревшие положения. Но современный читатель, несомненно, легко различит в них то, что живо сейчас, что выдержало испытание временем, от того, что стало вчерашним днем.

За исключением двух статей, связанных с историей еврейской литературы, — обстоятельного биографического очерка, посвященного Шолом-Алейхему, и небольшого этюда о наследии Менделе, — все остальные материалы сборника так или иначе связаны с современностью: это главным образом отклики на текущие явления литературной жизни. Перечитывая эти отклики, мы вспоминаем, что больше двадцати лет назад критик радостно встретил повесть В. Катаева «Белеет парус одинокий»; дал лаконичный, но содержательный отзыв о первой части романа Ю. Тынянова «Пушкин». В небольшой статье о рассказе К. Федина «Рисунок с Ленина» он показал, как проблема жизненной правды искусства, издавна волновавшая художников, нашла новое и оптимистическое разрешение в рассказе советского писателя. Разбирая сборник избранных стихов Максима Рыль-

ского, А. Гурштейн дает представление о творческом пути украинского поэта и делает тонкие замечания о переводах вообще и с украинского в частности.

Большое место среди выступлений А. Гурштейна на темы современной литературы занимают его работы, посвященные еврейским советским писателям. Его статьи о творчестве видного советского прозаика Д. Бергельсона, известных поэтов Э. Фининберга и С. Галкина представляют собой серьезные критические этюды, в которых превосходное знание материала соединяется с пронизательным художественным анализом.

Рассматривая творческий путь писателя, критик неизменно устанавливает связи с исторической действительностью, с той социальной средой, в условиях которой сложилось его мировоззрение и творчество. Он тщательно выясняет жизненное содержание произведения, отражение в нем жизни народа, степень его реалистичности, прослеживает, как преломились в нем традиции классической литературы (он отмечает, например, некоторые черты в творчестве Д. Бергельсона, возникшие под влиянием Переца и Шолом Алейхема).

При этом критик отнюдь не замалчивает слабых сторон в творчестве того или иного художника слова, не скрывает присущих ему противоречий. В статье о Бергельсоне говорится о сложном и извилистом пути этого писателя к революции, о борьбе реалистического и импрессионистского начал в его творчестве, сложившемся еще в предреволюционные годы. В статье о романе советского писателя Нистора А. Гурштейн со всей прямоотой указывает, что некоторые идейные недостатки «сужают исторические горизонты его большой и значительной книги». Критик высказывает свою тревогу по этому поводу и напоминает писателю: чтобы создать правдивое историческое полотно, автор должен прежде всего «выяснить для себя и показать читателю движущие силы изображаемой эпохи».

Статьи А. Гурштейна, посвященные советской еврейской литературе и ее крупнейшим представителям, интересны сами по себе, как яркие страницы, написанные талантливым критиком. Они будут тем более интересны для читателей, что многие книги, о которых говорится в этих статьях, многие романы и стихи теперь заново переводятся и переиздаются, становясь таким образом доступными читателям. Новой критической литературы об этих произведениях почти нет, а в статьях А. Гурштейна можно найти их точную и глубокую характеристику.

* * *

В настоящем сборнике представлена только часть того, что написано А. Гурштейном. За пределами книги остались многочисленные рецензии, статьи на театральные темы, исследовательские работы по истории еврейской литературы и т. д. Но и те материалы, какие вошли в книгу, дают представление о творческом облике советского критика и литературоведа; его работы проникнуты любовью к советской литературе, заботой о ее судьбах, они овеяны духом борьбы за торжество ленинских идей в литературоведении. Написанные опытной рукой, отмеченные профессиональным мастерством, лучшие статьи А. Гурштейна имеют право на внимание со стороны современных читателей.

В. В. Жданов



ВОПРОСЫ
МАРКСИСТСКО - ЛЕНИНСКОЙ
КРИТИКИ





ЛЕНИН О ТОЛСТОМ¹

«—**Н**акая глыба, а? Какой матерый человечище! Вот это, батенька, художник... И,— знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было...»

Так в беседе с А. М. Горьким говорил о Толстом Ленин. В этих словах Ленина чувствуется огромное восхищение богатырской силой великого русского художника. Ленин останавливался в изумлении перед этой «глыбой», угадывая за ее силой мощь того народа, который породил Толстого.

К творчеству Толстого Ленин возвращался не раз. Помимо отдельных высказываний, рассеянных в разных работах, мы насчитываем у Ленина семь статей, которые непосредственно касаются толстовского творчества... Гениальный анализ Ленина раскрыл сущность того замечательного явления в русской (и мировой) литературе, которое навеки вошло в нее под именем — Толстой.

Уже заглавие первой статьи Ленина о Толстом, написанной в 1908 году,— «Лев Толстой, как зеркало русской революции» — показывает, в каком плане и с какой точки зрения подошел Ленин к творчеству Толстого.

¹ Статья впервые напечатана в «Литературном наследстве», № 35/36, 1939.

Ленин знал силу одной лишь страсти, он всю свою жизнь отдал революционной борьбе, делу построения социализма. Этой задачей одухотворена была вся его деятельность, были проникнуты все его мысли и действия. Здесь Ленин черпал и критерии для всех своих оценок.

К анализу творчества Толстого Ленин подошел, говоря его же словами, «с точки зрения характера русской революции и движущих сил ее»¹. Написанные после революции 1905 года, статьи Ленина о Толстом пронизаны атмосферой тогдашней революционной борьбы. Ленин определяет значение и роль творчества Толстого в общем ходе революционного развития России и все свои выводы связывает с актуальными задачами, которые революция ставит перед рабочим классом и крестьянством.

Одним из первых характерных признаков диалектической мысли является охват изучаемого явления в целом. Для Ленина творчество Толстого и выступает всегда как единое целое; Ленин не дробит личности Толстого на «художника» и «мыслителя», потому что во всех ее проявлениях он ощущает некое единство. Ленин все время говорит как о художественных произведениях Толстого, так и об его учении, видя и в тех и в другом порождение и своеобразное отражение одной и той же действительности. Ленин с одинаковым вниманием останавливается как на «Анне Карениной», «Люцерне» и «Крейцеровой сонате», так и на различных публицистических и морально-философских статьях Толстого.

Но, воспринимая все творчество и всю деятельность Толстого как единое целое, Ленин вскрывает раздирающие это единство «кричащие» противоречия. Ленинская характеристика противоречий в творчестве Толстого обладает всей силой и остротой ленинских определений:

«Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого,— писал Ленин,— действительно кричащие. С одной стороны, гениальный худож-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 179.

ник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны — помещик, юродствующий во Христе. С одной стороны, замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши, — с другой стороны, «толстовец», т. е. истасканный, истеричный хлюпик, называемый русским интеллигентом, который, публично бия себя в грудь, говорит: «я скверный, я гадкий, но я занимаюсь нравственным самоусовершенствованием; я не кушаю больше мяса и питаюсь теперь рисовыми котлетками». С одной стороны, беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс; с другой стороны, — юродивая проповедь «непротивления злу» насилием. С одной стороны, самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок; — с другой стороны, проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии, стремление поставить на место попов по казенной должности попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины. Поистине:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная
— Матушка Русь!¹

Ленин не только определил те кричащие противоречия, из которых соткано творчество Толстого. Ленин дал ответ на вопрос об их происхождении, об источнике, их вскормившем. Это — «не случайность, — писал в той же статье Ленин, — а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века»². «Проти-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 180.

² Там же, стр. 183.

воречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»¹. Та огромная ломка общественных отношений, которая с особенной силой стала проявляться в русской жизни после 1861 года, нашла яркое выражение в творчестве Толстого.

В поисках социальных корней толстовского творчества Ленин не ограничивается изучением общественной жизни класса, из которого вышел Толстой, а привлекает к анализу всю совокупность общественных отношений той эпохи, когда формировался Толстой как художник и мыслитель, весь, если можно так выразиться, «социальный контекст» эпохи.

«Главная деятельность Толстого,— писал Ленин,— падает на тот период русской истории, который лежит между двумя поворотными пунктами ее. между 1861 и 1905 годами. В течение этого периода следы крепостного права, прямые переживания его насквозь проникали собой всю хозяйственную (особенно деревенскую) и всю политическую жизнь страны. И в то же время именно этот период был периодом усиленного роста капитализма снизу и насаждения его сверху»².

Старая патриархальная Россия подвергалась после 1861 года под ударами капитализма быстрому разрушению; ломались вековые общественные отношения старого патриархального уклада, уступая место новым отношениям, порожденным капитализмом. «Крестьяне голодали, вымирали, разорялись, как никогда прежде, и бежали в города, забрасывая землю. Усиленно строились железные дороги, фабрики и заводы, благодаря «дешевому труду» разоренных крестьян. В России развивался крупный финансовый капитал, крупная торговля и промышленность»³.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 295.

² Там же, стр. 300.

³ Там же, стр. 301.

Сам Толстой прекрасно улавливал переходный характер наступившего после 1861 года периода. Ленин вспоминает слова Константина Левина в «Анне Карениной» о том, что в России все «переворотилось и только укладывается»; «трудно себе представить,— говорит Ленин,— более меткую характеристику периода 1861—1905 годов»¹.

В эту переходную эпоху и вырос и оформился Толстой. «Вот эта быстрая, тяжелая, острая ломка всех старых «устоев» старой России и отразилась в произведениях Толстого-художника, в воззрениях Толстого-мыслителя»². «Толстой вполне сложился, как художник и как мыслитель, именно в этот период, переходный характер которого породили *все* отличительные черты и произведений Толстого и «толстовщины»³.

Ленин искал социальных корней толстовского творчества в реально-историческом содержании всей той эпохи, которая вскормила Толстого. Перед ленинским взором простиралась вся тогдашняя реальная действительность русской жизни во всем ее многообразии и сложности, во взаимоотношениях различных классов и различных слоев русского общества. Вот почему Ленин пришел к выводам, столь чуждым и непонятным всякого рода вульгаризаторам от науки.

Вульгарные социологи копошатся в априорно очерченных узких пределах одного класса, они оперируют метафизической борьбой классовых стилей в литературе, фантастическими демаркационными линиями литературных стилей. Для вульгаризаторов марксизма всякое социальное явление есть какая-то отгороженная от всего мира, самодовлеющая классовая «монада» — без окон и дверей в тот широкий мир реальной действительности, который не живет по надуманным схемам искусственно расчлененной жизни, а где все движется, все находится в постоянном диалектическом взаимодействии.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 17, стр. 29.

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 301.

³ В. И. Ленин. Сочинения, т. 17, стр. 29.

Для вульгарных социологов, не видящих дальше своего носа, Толстой есть не более как дворянин в искусстве. К сожалению, они могут в подкрепление своих «теорий» сослаться на Плеханова, который писал, что Толстой был и до конца жизни остался большим баринoм. А Ленин услышал в произведениях Толстого голос «самых широких народных масс в России указанного периода (т. е. переходного периода между 1861 и 1905 гг.— А. Г.) и именно деревенской, крестьянской России»¹. Устами Толстого, писал Ленин в 1910 году, «говорила вся та многомиллионная масса русского народа, которая *уже* ненавидит хозяев современной жизни, но которая *еще* не дошла до сознательной, последовательной, идущей до конца, непримиримой борьбы с ними»². Ленин услышал в творчестве Толстого отголоски «великого народного моря». В беседе с А. М. Горьким Ленин со всей категоричностью заявил, что «до этого графа подлинного мужика в литературе не было». Толстой, по словам Ленина, «стоит на точке зрения патриархального, наивного крестьянина»³.

Вульгарный социолог понимает классовую природу писателя, как раз навсегда данную категорию: в восприятии вульгарного социолога писатель пригвожден к своему классу, как прикованный к тачке каторжник. Категория эволюции и движения не существует для вульгаризаторов марксизма. А Ленин показывает, как Толстой, принадлежавший по рождению и воспитанию к высшей помещичьей знати в России, мог порвать «со всеми привычными взглядами этой среды»⁴. В чем коренились социальные причины перехода Толстого на точку зрения широких народных масс его времени? «Острая ломка всех «старых устоев» деревенской России,— говорил Ленин,— обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его мирозерцания»⁵. Так

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 302.

² Там же, стр. 323.

³ Там же, стр. 302.

⁴ Там же, стр. 301.

⁵ Там же.

Ленин включает творчество Толстого в общие социальные процессы его времени, процессы, подготовлявшие первую русскую революцию.

«Сопоставление имени великого художника,— писал Ленин в начале первой своей статьи о Толстом,— с революцией, которой он явно не понял, от которой он явно отстранился, может показаться на первый взгляд странным и искусственным»¹. Это «странное» на первый взгляд сопоставление привело Ленина к замечательным выводам об отношении Толстого к революции. Ленин определил границы этого отношения, противоречивый его характер, силу и слабость его.

Ленин подошел к оценке Толстого «с точки зрения того протеста против надвигающегося капитализма, разорения и обезземеления масс, который должен был быть порожден патриархальной русской деревней»². Ленин увидел величие Толстого в том, что он явился выразителем «тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»³. Не отвлеченный «христианский анархизм» увидел Ленин в идейном содержании произведений Толстого, а черты, роднящие его идеи с исконным крестьянским стремлением к «новым формам общежития»⁴.

Но крестьянство «относилось очень бессознательно, патриархально, по-юрродивому, к тому, каково должно быть это общежитие»⁵, не знало, каким путем и какой борьбой надо завоевать эти новые формы общежития. И у Толстого Ленин нашел те же черты: в противоречиях, которые характерны для взглядов Толстого, Ленин увидел отражение «тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции»⁶. Крестьянство умело ненавидеть барина и чиновни-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 179.

² Там же, стр. 183.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 184.

⁵ Там же.

⁶ Там же, стр. 183.

ка — этому научила его вся его прошлая жизнь, но только меньшинство крестьянства шло за революционным пролетариатом, а в своем большинстве крестьянство не знало, где искать ответа на мучившие его вопросы, и металось из стороны в сторону. «Большая часть крестьянства плакала и молилась, резонерствовала и мечтала, писала прошения и посылала «ходателей», — совсем в духе Льва Николаевича Толстого!»¹. Вот эту слабость еще не осознавших своего пути широких масс, вот этот «исторический грех толстовщины» отразил в своих произведениях Толстой, который сумел в то же время «с замечательной силой» (слова Ленина) «выразить их стихийное чувство протеста и негодования»². Толстой, по словам Ленина, «поразительно рельефно воплотил в своих произведениях — и как художник, и как мыслитель и проповедник — черты исторического своеобразия всей первой русской революции, ее силу и ее слабость»³.

Казавшееся на первый взгляд «странным и искусственным» сопоставление имени Толстого с революцией приобрело — благодаря замечательному анализу Ленина — огромную значительность и осветило ярким светом как творчество Толстого, так и социальный смысл первой нашей революции, среди совершителей и участников которой были разнообразные социальные элементы. Любопытно, что сопоставление имени Толстого и революции находит неожиданное оправдание в одной из записей в дневниках Софьи Андреевны Толстой, опубликованных уже в годы советской власти. Софья Андреевна пишет, что, «как ни прикрывайся христианством», Л. Н. Толстой «несомненно сочувствует» революции (запись от 13 апреля 1909 г.).

Толстой с неослабевающим вниманием следил за нарастанием народного гнева против утеснителей и эксплуататоров. «Народ негодует», — записывает Толстой в своем дневнике 1910 года. Лев Николаевич прекрасно сознавал огромную освободительную роль

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 184.

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 294.

³ Там же.

революции. Вот как он это выразил в дневниковой записи от 11 марта 1910 года:

«Революция сделала в нашем русском народе то, что он вдруг увидел несправедливость своего положения. Это — сказка о царе в новом платье. Ребенком, который сказал то, что есть, что царь голый, была революция. Появилось в народе сознание претерпеваемой им неправды, и народ разнообразно относится к этой неправде (большая часть, к сожалению, с злобой); но ведь народ уже понимает ее. И вытравить это сознание уже нельзя...»

Несмотря на звучащий здесь мотив непротivления, Толстой с неопровержимой категоричностью констатирует выросшее в народе, благодаря революции, «сознание претерпеваемой им неправды», причем Толстому ясно, что «вытравить это сознание уже нельзя». В этих словах Толстого слышится уверенность в приближении новой революционной волны, которая сметет всю неправду эксплуататорского общества.

Ленин ценил в Толстом горячего протестанта, страстного обличителя, великого критика; он ценил те стороны творчества Толстого, в которых с огромной силой выражена «беспощадная критика капиталистической эксплуатации», в которых сказывался замечательный толстовский «самый трезвый реализм». «Самый трезвый реализм» был присущ самому Ленину, составляя одну из существенных черт всей его как теоретической, так и практической деятельности. Отсюда шли и его глубочайшая правдивость и непримиримость в борьбе.

Черты эти сказались во всей своей глубине и в ленинских оценках Толстого. Ленин резко и зло выступил против всякого рода «героев «оговорочки», против меньшевиков-ликвидаторов и кадетствующих либералов, которые справляли поминки по Толстому свистопляской лицемерия, вакханалией сюсюкающей лжи. Ленин резко и зло выступил против людей, которые вчера называли себя марксистами и революционерами, а сегодня, совместно с либералами разных мастей, елейно провозглашали «совестью России» Толстого, который в порыве «непротivления злу наси-

лием» договорился до того, что не надобно «противиться» даже бешеной собаке.

Признавая Толстого гениальным художником, Ленин, неизменно и до конца остававшийся правдивым и непримиримым ко всякого рода уклонениям от правильного пути, не пощадил слабых сторон Толстого, скрывавшихся в его учении. Энгельс в свое время не закрывал глаз на черты филистерства, которые прорывались в творчестве таких колоссов человеческой мысли, как Гегель и Гёте. «Гегель, как и Гёте,— писал Энгельс,— был в своей области настоящий Зевс-олимпиец, но ни тот, ни другой не могли вполне отделаться от духа немецкого филистерства». Подобно Энгельсу, и Ленин не мог молчать, когда он в облике Толстого различал черты юродствующего во Христе помещика.

Ленин вскрыл противоречия, раздиравшие творчество и жизнь Толстого. Ленин, с одной стороны, отмечал толстовский «замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши», но в то же время Ленин не мог пройти мимо того, что в произведениях Толстого звучит «проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии»¹. «Самый трезвый реализм», который был присущ Ленину, его глубочайшая партийность побуждали его прежде всего говорить правду. И Ленин, высоко ценя гениального художника Толстого, который дал «не только несравненные картины русской жизни, но и перво-классные произведения мировой литературы», с обычной своей прямоотой осуждает слабые стороны Толстого, осуждает «толстовщину», которая «в ее реальном историческом содержании» является «идеологией восточного строя, азиатского строя», является учением, которое «безусловно утопично и, по своему содержанию, реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова»². Ленин отделяет в творчестве Толстого то, что «выражает предрассудок

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 180.

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 17, стр. 32.

Толстого», от того, что выражает его «разум»; Ленин различает в наследстве Толстого (в согласии с общим марксистским решением проблемы культурного наследства) то, «что принадлежит в нем прошлому», и то, «что принадлежит будущему». Именно последнее, говорит Ленин, «берет и над этим наследством работает российский пролетариат».

Тут мы находим у Ленина прекрасный урок и для некоторых наших нынешних товарищей, которые — в противоположность вульгарным социологам, стремившимся в порыве «социологического» скудоумия «опорочить» великих художников прошлого, изблечить их во всех смертных грехах, поймать их «с поличным», — поднимают очи горé, как только речь заходит о классиках, и с елейным сюсюканьем только и твердят: о, господи! о, классики! Настоящий марксист, следующий заветам Ленина, должен уметь вскрыть подлинную сущность изучаемого явления, должен определить действительное его место и роль в нашем историческом развитии.

Касаясь исторического развития, Ленин никогда не ограничивался пределами одной нашей страны, он всегда искал общих исторических связей с развитием всего человечества. Ленинизму во всех его проявлениях всегда присущ международный характер. Ленинизм, по словам Сталина, «есть явление интернациональное, имеющее корни во всем международном развитии, а не только русское»¹.

Когда Ленин подошел к духовной драме Герцена, она предстала перед ним, как порождение и отражение «той всемирно-исторической эпохи, когда революционность буржуазной демократии *уже* умирала (в Европе), а революционность социалистического пролетариата *еще* не созрела». И к творчеству Толстого Ленин подошел в плане общеисторической перспективы. Ленин видел, что в мировом значении Толстого «по-своему» отражается мировое значение русской революции. Ленин писал: «Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостни-

¹ И. В. Сталин. Сочинения, т. 6, стр. 70.

ками, выступила благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества»¹.

Ленину всегда виделись широкие горизонты человеческой истории. И к этим широким горизонтам всегда зовет нас живое ленинское слово, зовет нас прочь от безжизненных и скудоумных схем, в какие пытаются вогнать живую человеческую историю, со всем ее многообразием и противоречиями, вульгаризаторы разных толков.

Статьи Ленина о Толстом, помимо своего непосредственного значения как гениальной характеристики толстовского творчества, имеют для литературоведения огромную методологическую ценность. В их лаконических, предельно сжатых формулировках находят свое освещение актуальнейшие вопросы, занимающие науку о литературе.

Исходя из общих посылок марксистской гносеологии, из «теории отражения», в защиту которой Лениным были написаны блестящие страницы, Ленин и от произведений искусства, являющихся острым идеологическим оружием, требует, прежде всего, глубокого и правдивого отражения действительности. «И если перед нами,— писал Ленин в своей первой статье о Толстом,— действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»². Эта ленинская формула, ставя ребром вопрос о взаимоотношении искусства и действительности, устанавливает в то же время совершенно четкий критерий художественности.

Формула эта отвергает все попытки эстетствующих критиков, больших и малых и совсем маленьких, построить теорию самодовлеющего художественного мастерства, теорию, нашедшую выражение и во вредительской концепции идеолога капиталистической реставрации Бухарина, который пытался, как известно, отвлечь советскую поэзию от ее актуальных политиче-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 293.

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 179.

ских задач, от близости к революции, от служения делу социализма.

Никакое «мастерство» в области искусства не заменит подлинной художественности, которая, по существу, и заключается в глубоком и правдивом отражении — средствами искусства, художественными средствами — действительности. Есть, конечно, градация художественности, бóльшая и меньшая степень. Но есть высшая степень художественной значительности, которую Ленин определяет словами: «действительно великий художник». В творчестве «действительно великого художника» должны найти отражение «некоторые хотя бы из существенных сторон революции», т. е. именно то, что составляет сущность действительности. Л. Н. Толстой и был таким действительно великим художником, ставившим и выдвигавшим в своем творчестве глубокие и основные вопросы жизни. «Л. Толстой,— писал Ленин,— сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе»¹. Подлинное великое искусство призвано ставить «великие вопросы» жизни, и в этом, собственно, и заключается его «художественная сила», сила его воздействия на народ.

Но народ не всегда слышит голос искусства, искусство не всегда находит доступ к народным массам. Столетия рабства и угнетения в самых разнообразных его исторических формах — вплоть до современного каннибальского фашизма — держали и держат народные массы в темноте и невежестве, часто создавая между художником и народом огромную пропасть. Одна из драм великих художников прошлого заключалась в том, что творчество их, по существу питаясь народными соками и будучи по существу направлено к народным массам, не находило часто к ним доступа, оставалось часто без ответа. На этой почве и выросло чувство одиночества у великих художников, как это было, например, с Пушкиным, которого за-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 293.

травил и привел к гибели бездушный и лживый «свет», это сборище «блистательных глупцов».

Творчество Толстого, несмотря на популярность его имени, было до революции доступно лишь ограниченному кругу, потому что в старой России был огромный процент неграмотных, для которых литература оставалась за семью печатями. «Толстой-художник,— писал Ленин в 1910 году, вскоре после смерти Толстого,— известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот»¹. Великая Октябрьская социалистическая революция раскрепостила не только народные массы, призвав их к активной творческой жизни, но раскрепостила также великое искусство прошлого, вернув его народу, сделав его «достоянием *всех*».

Так в понимании Ленина сплетается судьба искусства с судьбой народа. В течение многих столетий искусство накапливало революционную энергию своими демократическими и социалистическими элементами, своей борьбой с косностью, с мраком, с невежеством, с эксплуатацией человека человеком, участвуя в подготовке революции, приближая социалистический переворот. Когда же этот переворот совершился и Октябрьская социалистическая революция восторжествовала, благодаря делу Ленина — Сталина, в Стране Советов стало расти новое, советское искусство, своими корнями уходящее в народные глубины и связанное с лучшими достижениями великого искусства прошлого. Ленинские взгляды на взаимоотношение искусства и действительности нашли свое развитие и завершение в лозунге социалистического реализма, являющемся руководящим для советской литературы.

Еще в ранних своих работах Ленин провозгласил

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 293.

тезис о партийности марксистской оценки. Еще в 1894 году Ленин писал свои знаменитые строки: «...материализм включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы». Этой глубокой партийностью проникнуты и все статьи Ленина о Толстом. Давая оценку творчеству Толстого, Ленин, как всегда, оставался на точке зрения «определенной общественной группы», именно революционного пролетариата. Но почему же пролетариату, почему рабочему классу принадлежит «право оценки»? Где гарантия правильности этой оценки, ее объективной значимости? Ленин дает ответ на этот вопрос в одной из своих статей о Толстом:

«...правильная оценка Толстого возможна только с точки зрения того класса, который своей политической ролью и своей борьбой во время первой развязки этих противоречий (нашедших отражение в творчестве Толстого.— А. Г.), во время революции, доказал свое призвание быть вождем в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации,— доказал свою беззаветную преданность делу демократии и свою способность борьбы с ограниченностью и непоследовательностью буржуазной (в том числе и крестьянской) демократии,— возможна только с точки зрения социал-демократического пролетариата» (писано в 1910 г.)¹.

Вот почему рабочий класс имеет право выступать в роли судьи общественных явлений, в том числе и явлений искусства. Вот почему его приговоры являются справедливыми и правильными приговорами. Ленин учит нас тому, чтобы мы и в наших приговорах следовали велениям рабочего класса, его партии — Коммунистической партии, вся деятельность которой, все заботы которой направлены исключительно на благо народа.

Великая Октябрьская социалистическая революция создала у нас, в Стране Советов, то «новое об-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 16, стр. 295—296.

щество без нищеты народа, без эксплуатации человека человеком», о котором Ленин вдохновенно писал в своих статьях, посвященных Толстому. И победа социалистической революции вполне оправдала глубокий исторический оптимизм, пронизывающий статьи Ленина о Толстом — в противовес тем нотам отчаяния, какие звучат в творчестве гениального русского художника, сумевшего отразить «великое народное море, взволновавшееся до самых глубин», но не знавшего, где лежит путь к освобождению народа, где дорога к его свободе и счастью.

ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ПЛЕХАНОВА¹

Георгий Валентинович Плеханов уделял много внимания вопросам литературы и искусства. Обширен и разнообразен круг литературоведческих и искусствоведческих тем, затронутых в его работах. Плеханов разбирал общие теоретические проблемы искусства, давал критику различных теорий, касался происхождения искусства, говорил об искусстве первобытных народов. От теоретических вопросов он переходил к конкретным произведениям художественной литературы и искусства, проявляя при этом огромную эрудицию. Он писал о беллетристах-народниках, о Льве Толстом, о Горьком, о символистах и декадентах. Большое внимание он уделял анализу взглядов Белинского, Чернышевского и других представителей русской демократической мысли.

Обращаясь к области литературы и искусства, Плеханов ставил своей задачей прежде всего показать, что и здесь действует та общая закономерность исторического развития, какую устанавливает материалистическое понимание истории. «Я глубоко убежден,— писал Плеханов в «Письмах без адреса»,— что отныне критика (точнее: научная теория эсте-

¹ Статья впервые напечатана в 45 томе Большой советской энциклопедии, изд. 1-е, 1940.

тики) в состоянии будет продвигаться вперед, лишь опираясь на материалистическое понимание истории»¹. Его работы по вопросам литературы и искусства служили общему делу пропаганды марксизма, диалектического и исторического материализма, и в этом деле Плеханову принадлежат громадные заслуги. Огромное воздействие на развитие литературных взглядов Плеханова оказала русская революционно-демократическая критика 60-х годов, которая была, по его определению, «социальной критикой». От революционно-демократических критиков 60-х годов (и в первую очередь от Чернышевского) Плеханов усвоил мысль о неразрывной связи литературы с жизнью и об общественно-идейной роли художественной литературы. В силу этого он никогда не замыкался в кругу одной литературы. Он считал обязанностью литературной критики разъяснение тех явлений действительности, которые вызвали известное художественное произведение. Как марксист, Плеханов по-новому подошел к оценке взаимосвязей между литературой и жизнью и к оценке самой жизни, за кардинальную перестройку которой борется международный пролетариат. Точку зрения пролетариата и проводил Плеханов в своих работах по вопросам литературы и искусства, написанных в лучший, революционный период его деятельности.

Начав свою литературную деятельность в то время, когда в области русской общественной мысли господствовал субъективизм народнической социологии, когда входили в моду идеалисты типа Волынского, Плеханов обрушился на носителей лжи и реакции со всей силой своего полемического дарования и со всей убедительностью нового учения. Субъективистскому произволу в области литературной критики Плеханов стремился противопоставить объективный критерий, который он находил в марксизме, в диалектическом и историческом материализме

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения в двадцати четырех томах, т. XIV, стр. 30. М.—Л., Институт К. Маркса и Ф. Энгельса, 1923—1927. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию.

Маркса — Энгельса. «Теперь,— писал Плеханов,— возможна научная литературная критика, потому что теперь уже установлены некоторые необходимые *prolegomena* общественной науки»¹. Плеханов неизменно подчеркивал объективный характер марксистской литературной критики: она исходит в своих суждениях и оценках из реально существующих общественных отношений, которые, в свою очередь, зависят от объективно данного состояния производительных сил. Представителей литературной критики и эстетики выдающийся деятель марксизма оценивал именно с точки зрения их приближения к объективному критерию, с особым вниманием останавливаясь на их усилиях «найти объективные основы для критики художественных произведений»². С этих позиций Плеханов подходил и к Белинскому, и к Чернышевскому, и к представителям французской буржуазно-социологической критики (Тэн) и др. В утверждении объективного характера марксистской эстетики и литературной критики — огромная заслуга Плеханова как теоретика литературы и искусства. Этим самым утверждалось и обосновывалось положение о научности литературной критики и об ее историческом характере, в противовес всякого рода субъективно-импрессионистским и догматическим построениям. Вместе с тем в ранних и лучших плехановских работах выдвигалось положение о «публицистичности» научной критики: Плеханов доказывал, что «*истинно-философская критика является в то же время критикой истинно-публицистической*»³. В целом ряде работ, относящихся к раннему, «социалистическому» (по определению Ленина), периоду деятельности Плеханова, он выступал как революционный публицист, проводя марксистскую, пролетарскую точку зрения. Даже в 1905 году, в статье о французской драматической литературе и живописи XVIII века, в статье, не лишенной утверждений, окрашенных в кантианские

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 196.

² Там же, стр. 303.

³ Там же, стр. 191.

тона. Плеханов выступал в защиту политического искусства: «Неподражаемое искусство древних греков в весьма значительной степени было именно таким политическим искусством... А что касается французского искусства эпохи революции, то «санкюлоты» и вывели его на такой путь, по какому не умело ходить искусство *высших классов*: оно становилось *всенародным делом*»¹. В таких высказываниях Плеханова слышится голос подлинно-революционного публициста.

В поисках ответа на вопрос о природе и сущности искусства Плеханов неоднократно обращался к эстетике Гегеля, сознавая, что она представляет собой «крупный шаг вперед в деле понимания сущности и истории искусства»².

Из общих определений искусства, даваемых Гегелем, в работах Плеханова особенно подчеркивается то положение, что «предмет искусства тождествен с предметом философии» и что «содержанием искусства служит именно *действительность*»³. Плеханов неустанно развивал мысль Гегеля о том, что «в искусстве, как и во всяком другом человеческом деле, *содержание имеет решающее значение*»⁴. Ставя перед искусством задачу отражения действительности, Плеханов в то же время требовал от искусства глубокой идейности: «...без идеи, — писал он, — искусство жить не может»⁵. Он всегда подчеркивал идейный характер искусства, видя — вслед за Гегелем и Белинским — в образности специфичность его идеологической природы. Искусство выражает и чувства и мысли людей, «но, — выражает *не отвлеченно, а в живых образах*»⁶. В то время как наука мыслит понятиями, искусство мыслит образами.

Неизменно утверждая и обосновывая исторический характер эстетических понятий, Плеханов видел в их

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 117.

² Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XVIII, стр. 144.

³ Там же, стр. 146.

⁴ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 310.

⁵ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 77.

⁶ Там же, стр. 2.

изменениях ту общую закономерность, какую марксизм усматривает в развитии идеологических явлений вообще. «Искусство есть общественное явление», — говорит Плеханов. «Художественные произведения суть такие явления и факты, которые порождаются общественными отношениями людей»¹. «Я держусь того взгляда, — писал Плеханов, — что общественное сознание определяется общественным бытием. Для человека, держащегося такого взгляда, ясно, что всякая данная «идеология» — стало быть, также и искусство и так называемая *изящная литература*, — выражает собой *стремления и настроения данного общества* или — если мы имеем дело с обществом, разделенным на классы — *данного общественного класса*»². Психология действующих лиц в художественных произведениях именно потому для нас важна, «что она есть психология целых общественных классов, или, по крайней мере, слоев, и что, следовательно, процессы, происходящие в душе отдельных лиц, являются отражением исторического движения»³. Плеханов устанавливает, таким образом, зависимость художественной литературы от действительности, от общественной жизни. Это — одно из основных положений марксизма в области литературы и искусства.

Непосредственное влияние производительной деятельности человека на его миросозерцание и на характер его искусства Плеханов находил в первобытном обществе, не знающем деления на классы. В обществе же, разделенном на классы, это влияние сказывается путем сложного посредствования, причем классовая борьба имеет здесь, по словам Плеханова, «поистине колоссальное значение»⁴. При этом Плеханов подчеркивал постепенное взаимодействие различных идеологических форм. В плехановском понимании искусство и литература выступают как огромной важности и значительности идеологическое средство клас-

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XXIII, стр. 177.

² Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 183.

³ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 190—191.

⁴ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XVIII, стр. 223.

совой борьбы. С этой именно точки зрения Плеханов подверг анализу французскую драматическую литературу и живопись XVIII века, видя в их развитии отражение борьбы третьего сословия со старым порядком. В лучших плехановских работах развивается мысль Маркса о том, что литература и искусство являются «идеологическими формами», в которых люди сознают... конфликт (являющийся результатом противоречия между материальными производительными силами общества и существующими производственными отношениями.—А. Г.) и ведут свою борьбу»¹.

Плеханов подробно останавливался в своих работах (особенно в «Письмах без адреса») на вопросе о происхождении искусства, привлекая к анализу материал из истории первобытного искусства, так как вопрос о происхождении искусства имеет большое значение в смысле обоснования материалистического понимания эстетики. Но и в статьях, посвященных конкретным явлениям новой и новейшей литературы, Плеханов уделял много места чисто теоретической стороне исследования, определяя и формулируя принципы марксистской критики. В этом смысле можно говорить о «методологическом пафосе» Плеханова, пронизывающем все его литературно-критические работы. Плеханов очень много сделал для пропаганды самой идеи марксистской эстетики, убедительно доказав ряд основных ее положений на богатом художественном материале разных народов и эпох, при этом он часто прибегал к излюбленному приему основоположников марксизма — через критику, через отрицание ложных и враждебных теорий утверждать свои собственные взгляды и убеждения.

Изучая классовый характер идеологий, Плеханов в своих лучших работах был далек от тех своих неумных последователей-эпигонов, которые толковали это положение вульгарно-механистически. Выдающийся пропагандист марксизма, он понимал, что художники большого масштаба могут, вопреки и наперекор ограничениям классовой идеологии, достигать

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. XII, ч. I, стр. 7.

огромной силы объективного изображения действительности. С этой точки зрения особенно интересны плехановские высказывания о Бальзаке, совпадающие с характеристикой творчества Бальзака, данной Энгельсом. Еще в своей книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (1895) Плеханов писал, что «Бальзак много сделал для объяснения психологии различных классов современного ему общества»¹. Два года спустя в одной из своих рецензий, где дана более развернутая, глубокая характеристика Бальзака, Плеханов заявлял: «Он (Бальзак.— А. Г.) «брал» страсти в том виде, какой давало им современное ему буржуазное общество; он со вниманием естествоиспытателя следил за тем, как они растут и развиваются в данной общественной среде. Благодаря этому он сделался реалистом в самом глубоком смысле этого слова, и его сочинения представляют собою незаменимый источник для изучения психологии французского общества времен реставрации и Людовика-Филиппа»². Характеристика эта имеет большое методологическое значение, так как она широко ставит вопрос об объективной значимости художественного творчества. Большую меру объективности Плеханов видел и в художественном творчестве Флобера. Не переставая быть «очень субъективным в оценке современных ему общественных движений», Флобер «считал своей обязанностью относиться к изображаемой им общественной среде так же объективно, как естествоиспытатель относится к природе... И поскольку Флоберу удавалось оставаться объективным, постольку лица, выводимые им в своих произведениях, приобретали значение таких «документов», изучение которых безусловно необходимо для всякого, кто занимается научным исследованием социально-психологических явлений. Объективность была сильнейшей стороной его метода»³. Справедливо выдвигая в искусстве на первый план содержание, Плеха-

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. VII, стр. 237.

² «Г. В. Плеханов — литературный критик». М.—Л., 1933, стр. 50.

³ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 143.

нов подчеркивал в то же время значимость художественной формы, устанавливая между содержанием и формой постоянную взаимосвязь, проводя правильный взгляд на художественную форму как на категорию историческую, изменяющуюся вместе с социальными условиями. Интересные замечания о развитии литературных жанров в связи с общественными изменениями содержит известная статья Плеханова о французской драматической литературе и живописи XVIII века.

В анализе художественного произведения Плеханов различал два акта: первый акт марксистской критики заключается в определении «социологического эквивалента» анализируемого литературного явления, то есть в определении его социальной природы. Этим самым Плеханов подчеркивал классовый характер литературного, как и всякого иного идеологического творчества. Второй акт заключается в оценке «эстетических достоинств разбираемого произведения»¹. Весьма положительным моментом в этом членении анализа на два акта является подчеркнутое требование особенного внимания к художественной форме. Плеханов неоднократно ставил в своих работах вопрос о том, справился ли художник со своей задачей, хотя при решении этого вопроса он иногда оставался во власти традиционных представлений и допускал отделение формы от содержания. В своей литературно-критической деятельности Плеханов выступал за глубоко реалистическое и общественно-идейное искусство. При этом он ратовал за определенное содержание этой идейности, восставая против «ложных идей» в искусстве, то есть таких идей, которые неправильно отражали подлинные революционные тенденции в развитии общественной жизни. Предъявляя большие требования к искусству, Плеханов утверждал, что «великий поэт велик лишь постольку, поскольку является выразителем великого момента в историческом развитии общества»². Этим высоким требованиям

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 189.

² Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 298.

Плеханов оставался верен до конца своих дней. Уже в своих ранних статьях о беллетристах-народниках Плеханов подчеркивал как достоинство их «глубоко правдивое литературное направление» и видел в этом верность «лучшим преданиям русской литературы». «Наша народническая беллетристика,— писал он,— вполне реалистична, и притом реалистична не на современный французский лад: ее реализм согрет чувством, проникнут мыслью»¹. Реализм лучших писателей-народников приводил к тому, что они, вопреки своим ложным теориям, правдиво рисовали социальные процессы в русской деревне. Плеханов особенно выделял Глеба Успенского, который своими художественными произведениями «подписал смертный приговор народничеству»². Такая трактовка Глеба Успенского, собственно, отрицает народническую сущность его творчества, предвосхищая, таким образом, взгляды современной нашей критики, которая видит в Глебе Успенском писателя, близкого к революционной демократии, а не беллетриста-народника.

Характерной чертой плехановских литературно-критических работ является то, что, разбирая литературные произведения, он всегда выступал против враждебных марксизму общественных движений и теорий, за общественные идеалы пролетариата. Так, статьи Плеханова о беллетристах-народниках являются продолжением его блестящих атак против народничества, которому Плеханов нанес решающий удар. И позднейшие плехановские литературно-критические работы обличают мещанство, всякого рода богоискателей и богостроителей, представителей мистики и поповщины. В своих известных статьях о Льве Толстом Плеханов выступил против реакционного пассивистского учения Толстого о непротивлении злу, раскрывая реакционную сущность этого учения, клеймя ревизионистские попытки ликвидаторов оправдать реакционную толстовскую доктрину. Ленин писал по поводу этих статей: «Плеханов тоже взбесился врань-

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 15.

² Там же, стр. 40.

ем и холопством перед Толстым, и мы тут сошлись»¹. Борясь за подлинное реалистическое искусство, ставящее себя на службу интересам народа, Плеханов выступал против теории «искусство для искусства», против формализма, против декадентства и символизма. «Символизм — это нечто в роде свидетельства о бедности. Когда мысль вооружена пониманием действительности, ей нет надобности итти в пустыню символизма»². Плеханов весьма ценил творчество А. М. Горького, «высоко-талантливого художника-пролетария»³, и приветствовал появление ряда его произведений («Враги», «Матвей Кожемякин»). Он отмечал: «У художника Горького, у покойного художника Г. И. Успенского может многому научиться самый ученый социолог. В них — целое откровение»⁴. Плеханов выступил в защиту Пушкина, отводя от него обвинения в пренебрежительном отношении к народу и доказывая, что под «чернью» поэт разумел невежественное и бездушное светское общество.

Будучи убежден в том, что «нельзя написать... сколько-нибудь дельную историю русской литературы, не зная истории западноевропейских литератур»⁵, потому что между русской и западноевропейскими литературами издавна существовали отношения взаимосвязи и взаимодействия, Плеханов обращался всегда к широким параллелям и аналогиям из западноевропейских литератур, устанавливая таким образом точки соприкосновения в художественном процессе разных стран и народов. С точки зрения общей направленности и общественного пафоса плехановская литературно-критическая деятельность продолжала, углубляя и наполняя марксистским содержанием, лучшие традиции русской революционно-демократической критики, которая никогда не замыкалась в рамках одной литературы, а была по существу «социальной критикой». Плеханов проявлял и непосредственно боль-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 34, стр. 383.

² Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 198.

³ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XXIV, стр. 257.

⁴ Там же, стр. 276.

⁵ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 307.

шой интерес к великим представителям «разночинной» революционно-демократической русской критики, к Белинскому и Чернышевскому. Говоря о Белинском, Плеханов не ограничивал своего анализа рамками одних литературных взглядов великого русского критика, которые сами по себе имели огромное значение в развитии русской литературы и эстетических воззрений. Он писал: «...живой и сильный ум Белинского стремился проложить новые «стези» не только в литературной критике. Его упорная работа была направлена также и на социально-политическую область. И его попытка найти новый путь в этой области заслуживает даже большего внимания, чем сделанное им собственно в литературе»¹. Плеханов выступал против либеральных попыток превратить Белинского в «мирного» социалиста и подробно останавливался на эволюции взглядов Белинского в отношении к рабочему классу и классовой борьбе.

С огромным уважением и любовью Плеханов относился к Чернышевскому. Плеханов подверг анализу различные моменты многосторонней деятельности Чернышевского, дав подробный разбор и его эстетических взглядов, являвшихся наиболее полным и ярким приложением общих философских взглядов Фейербаха к области эстетики на русской почве. Материалистическая эстетика Чернышевского, в противовес различным идеалистическим построениям, выдвигала в качестве своей задачи реабилитацию действительности («прекрасное есть жизнь»). Плеханов особенно подчеркивал элементы историзма в эстетической теории Чернышевского, который пришел к выводу, что «различные классы общества имеют различные идеалы красоты в зависимости от экономических условий их существования»². Плеханов видел в этом «открытие, гениальное в полном смысле слова»³. Работы Плеханова о Белинском, Чернышевском и других представителях русской революционной мысли

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 332.

² Г. В. Плеханов. Сочинения, т. V, стр. 58.

³ Там же, стр. 60.

в своей совокупности дают блестящую историю идей русской революционной демократии.

При всем огромном значении, которое плехановские работы имели для развития марксистских идей в области изучения литературы и искусства, они, однако, в некоторых своих частях включали антимарксистские положения. Зигзаги в идейно-политическом развитии Плеханова, приведшие его к меньшевизму, а на закате дней и к социал-шовинизму, не могли не отразиться и на его эстетических и литературных взглядах. Ратуя за торжество объективного критерия в литературной критике и правильно усматривая в этом особенность именно марксистской критики, Плеханов, однако, в последний период своей деятельности готов был (на меньшевистский лад) объективность подменить объективизмом.

При решении отдельных эстетических проблем у Плеханова замечается стремление «дополнить» марксизм в этой области за счет идеалистических эстетических систем, в частности — кантианской эстетики. Недаром Плеханов по одному поводу (речь шла о характере эстетического наслаждения) писал: «У нас *остается место* (подчеркнуто мной. — А. Г.) и для кантовского взгляда на этот вопрос»¹. Плеханов ограничивался иногда лишь тем, что вносил марксистские «поправки» к воззрениям буржуазных исследователей, не изменяя существа этих воззрений (как, например, в отношении брюнетьеровской схемы литературного развития). В целом ряде своих конкретных эстетических оценок Плеханов оставался в плену у традиционных буржуазно-эстетических понятий и предубеждений. Это мешало ему найти качественно новые моменты эстетического порядка в творчестве таких писателей, как Некрасов или Успенский. В своих статьях о народниках-беллетристах Плеханов проводит резкое разграничение между интересами общественными и литературными, видя в общественной страстности названных писателей причину недостаточной художественности их произведений. Плеханов

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 119.

утверждает здесь, что художественное произведение с точки зрения эстетической будто бы выигрывает «от более объективного отношения автора к предмету»¹.

Недостатки плехановских работ обнаруживаются с особенной четкостью при сопоставлении их с работами Ленина, посвященными одним и тем же проблемам. Плеханову недоставало той глубины анализа и широты диалектического охвата всей суммы явлений, которые неизменно позволяли Ленину находить и вскрывать исторически реальное и прогрессивное историческое содержание. Подтверждением этого могут служить работы Плеханова и Ленина о Льве Толстом. Оценивая творчество Льва Толстого «с точки зрения характера русской революции и движущих сил ее», Ленин пришел к своему гениальному тезису, что творчество Толстого является «зеркалом русской революции». «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России. Толстой оригинален, ибо совокупность его взглядов, вредных как целое, выражает как раз особенности нашей революции, как *крестьянской* буржуазной революции.» Противоречия во взглядах Толстого, с этой точки зрения, — действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции»². А Плеханов в определении социальной природы творчества Льва Толстого не пошел дальше формулы о том, что «Толстой был и до конца жизни остался большим баринном»³. Ленин искал социальных корней толстовского творчества в реально-историческом содержании всей той эпохи, которая вскормила Толстого. Ленин исходил из реальной действительности русской жизни во всем ее многообразии и сложности, во взаимоотношениях различных классов и различных слоев русского общества. И Ленин включил творчество Толстого в об-

¹ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. X, стр. 13.

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 15, стр. 183.

³ Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XXIV, стр. 192.

щие социальные процессы его времени, процессы, подготовившие первую русскую революцию. Плеханов же при решении вопроса о природе толстовского творчества оставался со своей априорной «общей истиной» о характере творчества Толстого, построенной лишь на логическом анализе. Включить творчество Толстого в историческую реальность его времени Плеханов не сумел и потому, что не понимал ни смысла и содержания этой исторической реальности, ни характера и движущих сил первой русской революции, в частности роли крестьянства в ней. Так политический меньшевизм сказывался и в литературных работах Плеханова.

Некоторые ошибочные литературные оценки Плеханова возникли в результате его фракционной борьбы против большевизма. Плеханов, например, не мог простить А. М. Горькому его симпатии к большевистской тактике в рабочем движении и отрицал художественное значение тех произведений Горького, в которых тот открыто становился на сторону большевиков и пролетарской революции. В частности, Плеханов резко осудил роман Горького «Мать», который Ленин высоко ценил. Правильно оценивая общее развитие русской демократической мысли (Белинский, Чернышевский), Плеханов не осознавал всей глубины принципиального различия между либерализмом и революционной демократией. Придерживаясь чисто логического анализа, Плеханов подчеркивал утопизм и просветительскую отвлеченность во взглядах Белинского и Чернышевского, недооценивая практически-политическую, реально-классовую сущность их учения, их революционный демократизм, который отражал нарастающую волну крестьянской революции. И здесь сказывалась приверженность Плеханова к логизму, в то время как Ленин всегда и во всем стремился найти связь с исторической действительностью, стремился вскрыть реальное историческое содержание. Все ценное и положительное в плехановских критических статьях оказало большое влияние на развитие марксистских взглядов в области литературоведения. Но меньшевистская литературная критика подхвати-

ла и стала развивать как раз отдельные антимарксистские утверждения, которые встречались в позднейший период плехановской деятельности. Под влиянием взглядов деборинской школы в философии, этого «меньшевистствующего идеализма», некоторыми «теоретиками» РАПП был выдвинут лозунг «плехановской ортодоксии» в литературных вопросах, что являлось попыткой канонизации всех без исключения, в том числе и ложных, плехановских положений. К тому же эпигоны Плеханова, по своей близорукости не умевшие определить подлинное «исторически реальное» содержание во взглядах Плеханова, за исходный момент и за образец для подражания приняли те его положения, в которых сказывался его логизм, а не живая революционно-марксистская мысль. По своей близорукости эпигоны Плеханова усвоили лишь схематически упрощенное в его высказываниях; не обладая ни умом, ни горизонтом своего учителя, они стали вульгаризировать и упрощать критические приемы Плеханова. С особенной радостью они подхватили его мысль о «социологическом эквиваленте» художественного творчества, полагая, что установление этого эквивалента есть прикрепление «социалистических» ярлычков для писателей. Так возник вульгарный социологизм, принесший немало вреда литературной критике и литературоведению. Плеханов осудил его еще в зародыше, когда зло и резко говорил о доморощенных построениях Шулятикова и Фриче. Наша задача в отношении плехановского литературного наследия заключается в определении действительного «исторически реального» его содержания. Критика плехановских ошибок, данная Лениным, и указания Сталина, с предельной четкостью ставящие вопрос о различии между Лениным и Плехановым в области теории, являются той путеводной нитью, с помощью которой мы можем отделить от антимарксистских и меньшевистских элементов все ценное и положительное в литературно-критических работах Плеханова, имеющее огромное значение для нашего литературоведения.

КРИТИК-БОЛЬШЕВИК

...Марксистское литературоведение представляет собою социальную науку, непосредственно и неразрывно связанную с общей теорией и практикой рабочего класса. Лишь на основе единого, четкого, непримиримого диалектического материализма, лишь в непосредственной связи с социальной практикой пролетариата выростала подлинная марксистская наука о литературе. Вся литературно-критическая деятельность В. В. Воровского является для нас в этом отношении постоянным свидетельством и напоминанием. В литературно-критической деятельности Воровского нас прежде всего поражает четкость ее общеметодологических линий и последовательность и неуклонность ее общественной направленности. Связь литературных взглядов Воровского с его общим, философским и политическим мировоззрением обнаруживается даже «невооруженным» глазом. И если Воровский был большевиком в своей литературной деятельности; то был он им, конечно, лишь потому, что он был большевиком во всем своем мировоззрении и во всей своей практической, революционной работе¹.

В. В. Воровский никогда не считал себя, да, по

¹ В наши задачи не входит оценка всего теоретического и публицистического наследия В. В. Воровского; наша цель — дать лишь оценку литературно-критических его работ, преимущественно с точки зрения их методологического содержания.

существо, он и не был литературоведом *par excellence*. Тем не менее, изучая сейчас литературно-критические статьи Воровского, мы должны констатировать, что в его незначительном по объему литературном наследии затронуты почти все основные проблемы марксистского литературоведения, проблемы, стоящие в центре нашего литературоведческого внимания и по сей день.

Как для всякого марксиста, так и для Воровского, искусство, литература являются в своей сущности своеобразными *идеологиями*. В. В. Воровский так и говорит об «эстетической идеологии», о «художественной идеологии». Уже в самых своих ранних работах (например, в статье о Горьком, принадлежащей к концу 1901 — началу 1902 г.) Воровский дает отчетливые формулировки о природе и связях идеологий. Вот что говорит Воровский об общественной психологии вообще. Высказав тезис о классовом членении общества, обусловленном его экономической структурой, Воровский далее пишет: «Эти одинаковые экономические условия порождают одинаковую психологию у членов данной группы (класса.— А. Г.), одинаковые правовые и нравственные понятия. Экономически необходимое становится психологически необходимым, нравственным, законным. Создается таким образом свой мирок понятий и взглядов, мирок, хотя и подчиняющийся некоторым воззрениям доминирующей группы, так называемым понятиям *всего*¹ общества, но в то же время свято охраняющий и свое специфическое миропонимание»² (из названной статьи В. Воровского о Горьком). В приведенной формулировке Воровского необходимо подчеркнуть следующий момент: утверждая специфичность классовой психологии, Воровский тем не менее рассматривает ее не изолированно, а в контексте *всего* общества, всего общественного процесса.

¹ Подчеркнуто, как и везде в цитатах, где это не оговорено, В. Воровским.— А. Г.

² В. В. Воровский. Литературно-критические статьи. М., Государственное издательство художественной литературы, 1956, стр. 57. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно.

Еще более четко Воровский ставит этот вопрос в статье «Раскол в «темном царстве». Прежде всего Воровский отмечает здесь процесс развития классовой психологии, классового самосознания. «Конечно, эта приспособленность психологии к хозяйственным потребностям группы (класса.— А. Г.) возникает не сразу, не с первого дня зарождения самой группы, а слагается путем медленного, тяжелого, подчас очень мучительного, полного борьбы процесса. Более или менее полная приспособленность наблюдается лишь на ступени полного развития, когда первоначальный процесс образования можно считать законченным. Это, если можно так выразиться, момент внутренней гармонии данного общественного агрегата, момент группового самосознания, насколько¹ такое самосознание может развиваться на почве взаимоотношений разных групп в данном обществе в данный исторический момент. Таким образом, мы видим, что это групповое самосознание, эта «типичная психология»² является сложной функцией общественно-экономических потребностей данной группы и внегрупповых влияний на нее остального общества. Это значит, что при изменении какой-либо из этих переменных должна меняться и их функция, т. е. сама психология группы; а мы знаем, что с течением времени меняется весь ход эволюции, весь общественный строй, меняются, стало быть, и те элементы его, которые составляют общественно-экономический фундамент нашей группы, меняются и те, которые через посредство других групп так или иначе воздействовали на психологический уклад ее»³.

¹ У Воровского дано здесь следующее подстрочное примечание: «Нередко исторические условия не позволяют данной группе развиваться и индивидуализироваться до выработки своего группового самосознания и активной борьбы за свое миросозерцание: так было со «средним сословием» в шляхетской Польше, так же было и с «мелкой буржуазией» на Руси».

² Воровский употребляет здесь выражение Д. Н. Овсяннико-Куликовского.

³ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 71.

Мы привели слишком большую цитату, но цитата эта чрезвычайно поучительна в свете современного нам литературоведческого ревизионизма (переверзевского и других толков). Здесь характерна для Воровского всякая чуждость механистичности, характерно постоянное искание связей и опосредствований. «Общественно-экономический фундамент» класса, его классовое бытие мыслимо только в контексте всего «общественного строя», общественного бытия в целом; сообразно с этим и классовая психология развивается лишь на «почве взаимоотношений разных групп (классов.— А. Г.) в данном обществе в данный исторический момент». Как это далеко от переверзевских «чистых» категорий «классового бытия» и «классового сознания»! По выражению Воровского, между различными классами происходит процесс постоянной «диффузии», причем мы наблюдаем следующее соотношение:

«...Чем более крупную роль играет известный общественный слой в жизни страны, то есть чем сильнее и могущественнее он, ...тем отпорнее данный общественный агрегат на чужие влияния, тем прочнее сохраняется и передается в нем традиция... И наоборот, чем слабее данная общественная группа, чем ничтожнее ее роль в жизни общества, тем более поддается она внешним, чуждым влияниям, ...тем больше она подвержена процессу диффузии — взаимного обмена с другими группами»¹.

В связи с этим самое понятие класса и классовой психологии чуждо механистической неподвижности. В исторической действительности мы наблюдаем постоянный, — используя выражение Воровского, употребленное в другом контексте, — «круговорот», постоянный прилив и отлив общественных сил и в связи с этим также идеологических образований. «Процесс разложения, охвативший какой-нибудь класс (или группу), — говорит В. Воровский, — прежде всего сказывается в ослаблении внутренней связи, в неустой-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 75.

чивости, характерной для этого класса психологии. Более живые, то есть более чуткие, более отзывчивые силы перестают удовлетворяться господствующим в их среде мировоззрением, ищут новых идеалов на стороне и в результате — уходят из своей среды в другие общественные слои»¹ (из статьи В. Воровского «Лишние люди»). Эти классовые «отщепенцы», по обозначению В. Воровского, обычно идут «в качестве идеологов навстречу новым классам, нарождающимся из хаоса народной массы»²; примерами такого классового «отщепенства» пестрит вся история русской интеллигенции. Но такой вид «отщепенства» есть лишь частный случай постоянного «круговорота» классовых сил и образований. В. Воровский всегда стремится в своей литературно-критической практике подслушать, уловить это постоянное движение, исходя из правильного понимания материалистической диалектики.

Из того же правильного понимания материалистической диалектики исходит В. Воровский и при решении вопроса о взаимодействии идеологических надстроек. Отмечая, что общественная психология данной группы (класса.— А. Г.) находится «в полном соответствии с ее общественно-экономическим бытом, является его производной», Воровский в то же время утверждает, что эта психология «со своей стороны, обуславливает все активные проявления группы: ее стремления, идеалы, ее роль в обществе и отношения к другим группам»³. В этой формулировке Воровского утверждается *активная* роль надстройки, ее действительность, ее социальная функция. В отличие от знаменитой переверзевской формулы о надстройках, как о сосуществующих и не пересекающихся параллельных рядах, В. Воровский все время учитывает огромную роль

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 110—111.

² В. Воровский, «Представляет ли интеллигенция общественный класс?» (См. сборник статей Воровского «Русская интеллигенция и русская литература», изд. «Пролетарий». Харьков, 1923, стр. 162).

³ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 71.

политики в образовании «художественной идеологии». Яркие примеры в этой области дает революционный подъем 1905 года и наступившая вслед за этим политическая реакция,— «ночь после битвы». Говоря, например, о романе Сологуба «Навыи чары», Воровский замечает, что политическая реакция «сказывается на его беззастенчивой манере трактовать предмет. Такой развязности мародеры набираются лишь после битвы»¹.

Так решает В. Воровский — в полном согласии с марксизмом, с материалистической диалектикой — ряд методологических вопросов, связанных с природой идеологий вообще и их взаимосвязей и взаимоотношений.

Как мы видим, один из первых тезисов, к которым В. Воровский приходит на пути к раскрытию сущности «художественной идеологии», есть утверждение ее *классовой* природы. Совершенно не отрицая индивидуальных черт художника как такового, Воровский считает основное содержание художественного творчества *общественным*, то есть классовым. Вот что В. Воровский говорит по этому поводу:

«Творчество всякого талантливого автора обязательно отражает его личность, ибо в том-то и заключается художественное творчество, что внешний, объективный материал перерабатывается вполне индивидуально психикой художника. Однако творчество даже самого оригинального в своей индивидуальности писателя полно общественных элементов. Эти элементы вторгаются в его работу двумя путями. С одной стороны, в качестве объективного материала... С другой стороны, через психику автора, которая, при всех своих особенностях, все же является продуктом общественного процесса и носит на себе сильный отпечаток общественности, условий времени и места.

Даже такая, казалось бы, оторванная от земли сфера, как чистая эстетика,— например, лирическая

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 169.

поэзия,— определяется в значительной мере общественными условиями. Поэт, как дитя своего времени, разделяет художественные чувства и понятия своего поколения. И если даже он идет против доминирующего течения, он всегда отражает настроения известных групп. В гораздо большей мере сказывается эта зависимость поэта от «толпы» там, где поэту приходится высказывать свои *суждения* — прямо или косвенно. Взгляды, понятия, предрассудки, оценки, вообще мировоззрение автора — непосредственный плод той среды, из которой он вышел и с которой он живет одной духовной жизнью»¹.

Вот эту органическую, непосредственную связь художника с породившей его общественной средой, вот эту *классовость* художественного творчества и прослеживает В. Воровский на протяжении всей своей литературно-критической деятельности. Отмечая, например, изменения в творчестве Леонида Андреева, Воровский приходит к следующему выводу: «Эти изменения его шли рука об руку с превращениями той интеллигенции, настроение которой он (Андреев) отражает. Не только общие переходы его настроений, но и отдельные моменты, отдельные вопросы, затрагиваемые им, свидетельствуют о тесной внутренней связи этой разлагающейся интеллигенции и ее поэта»².

Эта классовость художественного творчества, естественно, приводит его к определенной *субъективности*. «Художник,— пишет В. Воровский,— может воспроизвести только то, что в состоянии воспринять его творческая психика, к восприятию чего она подготовлена». И дальше: «Как цветное стекло пропускает только лучи определенной окраски, так и авторская психика пропускает только соответствующие ей понятия и образы». Говоря о пьесе С. Юшкевича «Miserege», В. Воровский приходит к выводу, что «Юшкевич, как этим грешит большинство художников, ... дал не всю правду, дал только *частицу* правды». А происходит

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 293—294.

² Там же, стр. 296.

это потому, что у художника «получается некоторый *искусственный отбор*, — искусственный по отношению к богатству и разнообразию жизни, но психологически совершенно естественный для творящего ума художника». В пьесе Л. Андреева «Жизнь человека» «обобщена... жизнь среднего *буржуазного интеллигента* нашего времени. Л. Андреев, рисуя жизнь человека, просто-напросто *отбросил* всю громадную жизнь трудящихся слоев — крестьян, рабочих, мелких мещан. Неудивительно, что равнодействующая человека прошла по линии *зажиточного интеллигента*»¹. В статье, посвященной творчеству А. В. Кольцова, Воровский называет поэзию Кольцова «насквозь субъективной». «...Мужички Кольцова — это богатые, сытые, домовитые мужички»², и «действительный быт крепостной деревни ничем не отразился в его насквозь субъективной поэзии». «Белинский, — замечает В. Воровский, — был прав, говоря, что у Кольцова нет риторики барчуков, радеющих о народе, но он не мог заметить по тому времени, что у Кольцова имеется своя риторика: риторика лирического поэта, берущего из жизни только то, что гармонирует с излюбленным пейзажем, *и тем искажающего изображаемую им жизнь*» (подчеркнуто мной. — А. Г.)³.

Но эта классовая ограниченность художественного творчества, его классовая субъективность, вытекающая из самой природы искусства как идеологии, является в то же время *определенной мерой объективности*. В зависимости от того, какой класс, на какой стадии своего развития, в каких исторических условиях создал данное художественное творчество, определяется та или иная степень его объективности, его соответствия действительности. Именно в таком смысле и решает В. Воровский проблему объективной значимости художественного творчества, исходя в своем решении из марксистского понимания проблемы субъекта — объекта в идеологических образованиях.

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 302.

² Там же, стр. 220.

³ Там же, стр. 221.

Вот к каким выводам приходит В. Воровский относительно изображения Буниным современной ему русской деревни:

«...Бунин, давая нам *неполную* картину, а тем самым *одностороннюю* картину жизни деревни, не подмечая того нового, что нарастает в ней нередко в несуразных, уродливых формах, усматривая в разложении старого только упадок, только гниение, дал свидетельство *узости* своей собственной психики, неспособности воспринимать наблюдаемое явление в формах его *движения*, его *развития*. Благодаря укладу его психики, он смог воспринять и художественно переработать лишь *часть* процесса, лишь его *первую половину*.— именно разложение старого; в то время, как рождение нового, т. е. неразрывно связанная *вторая* половина процесса, ускользала из поля его художественного зрения. Но зато в той части, которую он ограничил свой рассказ, он дал яркую и правдивую картину быта падающей, нищающей деревни, *старой деревни*»¹.

И в этом смысле, несмотря на всю свою субъективную односторонность, изображение Буниным деревни (в повести «Деревня»), «помимо чисто художественного интереса, является важным «человеческим документом», своего рода исследованием о причинах памятных неудач» (речь идет о революции 1905 г.— А. Г.)².

Тезис о мере объективности, присущей классу в известных исторических условиях, Воровский очень убедительно подтверждает на примере Тургенева. Мы приведем здесь несколько выдержек из статьи В. Воровского «И. С. Тургенев как общественный деятель».

«Тургенев безусловно сильно погрешил против молодежи. Ослепленный идеологией своего класса, он усмотрел в молодом поколении только черты разрушения, совершенно проглядев, что оно несло в себе

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи стр. 333

² Там же, стр. 334.

могучие творческие элементы. И в Базарове он собрал только эти черты отрицания и разрушения, чем придавал ему однобокий, почти карикатурный характер»¹. Рисуя своего Базарова, Тургенев подпал «классовому дальтонизму»². «Классовая психология... невольно ограничивала круг понимания этого сильного ума».

«Но было бы ошибкой думать, что Тургенев не в силах был переступить за черту дворянских, хотя бы и прогрессивно-дворянских интересов».

«Насколько сильно рвалась его творческая мысль за пределы этой черты и насколько верно наметила она путь преемственного развития «командующих» классов России, показывает тип Соломина» («Новь»).

«...Соломин — подлинный представитель новой и молодой России, но России буржуазной, торгово-промышленной. Это зарождавшийся в то время тип просвещенного коммерсанта, и Тургенев тонким чутьем уловил в нем прогрессивную силу, идущую на смену оскудевающему барству».

«...Тип Соломина показывает, что классовая психология Тургенева описывала достаточно широкий круг, чтобы охватить не только дворянскую Россию, но и буржуазную. Россия же за-буржуазная, ранней выразительницей которой явилась «безымянная Русь», осталась для него книгой за семью печатями»³.

Этими границами исчерпывалась присущая Тургеневу как представителю определенного класса в определенный исторический момент «мера объективности». Даже в образе Базарова, несмотря на черты шаржа, продиктованные классовыми симпатиями и антипатиями его создателя, Тургеневу удалось правильно наметить некоторые черты пришедшего на русскую историческую арену нового общественного типа — «нигилиста». Когда Воровскому приходится срав-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 210.

² О «социальном дальтонизме» говорит В. Воровский также в применении к разлагающейся общественной группе вообще. Там же, стр. 297.

³ Там же, стр. 211.

нивать Базарова с новой модификацией «нигилиста» — с арцыбашевским Саниным, он не может того же сказать об Арцыбашеве. Правда, «в основу санинского типа автором положено тоже реальное явление, — черты, проявившиеся в последние годы (т. е. годы реакции после революции 1905 г. — А. Г.) в среде интеллигенции и успевшие сказаться в целом ряде литературных и общественных фактов»¹. Но в художественной интерпретации Арцыбашева Санин становится типом «социально иррациональным», т. е. не соответствующим социальной действительности и ходу ее объективного развития.

Для критика-марксиста проблема социальной «рациональности» (либо «иррациональности») художественного творчества есть *основная проблема* литературного анализа, потому что основным критерием и мерилom для марксиста является объективная действительность. Как преломляется в данном художественном творчестве объективная действительность, какое решение дается в нем выдвигаемым действительностью общественным задачам, как в нем раскрываются потенции дальнейшего развития действительности, — все эти вопросы ставит перед собой критик-марксист. В процессе решения этих вопросов он и приходит к установлению знаменитого плехановского «социологического эквивалента». Но самое-то это установление «социологического эквивалента» не есть какая-то объективистская констатация; по самому существу — это есть *оценка*.

Кто же призван ценить и расценивать, кто призван измерять и взвешивать эту общественную значимость? Марксизм уже давно заявил о том, что право оценки исторических явлений, право «меры и веса» принадлежит пролетариату. Почему ж это так?

Говоря о противоречиях в творчестве Толстого, Ленин приходит к следующему положению:

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 224.

«Противоречия во взглядах Толстого — не противоречия его только личной мысли, а отражение тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху.

И поэтому *правильная оценка Толстого возможна только с точки зрения того класса* (подчеркнуто мной.— А. Г.), который своей политической ролью и своей борьбой во время первой развязки этих противоречий, во время революции, доказал свое призвание быть вождем в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации,— доказал свою беззаветную преданность делу демократии и свою способность борьбы с ограниченностью и непоследовательностью буржуазной (в том числе и крестьянской) демократии,— *возможна только с точки зрения социал-демократического пролетариата*» (подчеркнуто мной.— А. Г.)¹.

И не только в первой нашей революции 1905 года пролетариат доказал свое призвание к разрешению всех противоречий капиталистического общества и свою беззаветную преданность делу демократии, делу всего человечества. Международный пролетариат доказал это не в одной кровавой стычке с буржуазным обществом на протяжении многих десятилетий. А в нашей нынешней революции, в которой он вышел победителем, пролетариат, под руководством Коммунистической партии, доказывает это в необычайном историческом масштабе, путем напряженнейшей

¹ Для сравнения любопытно привести следующее место из Воровского: «...интеллигенция, после того, как утратила положение единственного выразителя народных интересов, потеряла свой прежний широкий общественный критерий. Ее специфические интересы, ее кругозор, ее оценка жизненных явлений стали уже, чем у молодых общественных классов, например пролетариата. Прежде эта интеллигенция обладала в русском обществе наиболее широким и наиболее внутренне свободным критерием. Теперь развивающиеся классы, которым принадлежит будущее, опередили ее, и ее кругозор стал узким и ограниченным» (В. В. Вороский. Литературно-критические статьи, стр. 297).

борьбы и творческого строительства уже вступив в период социализма. Вот почему пролетариату, а не кому иному, принадлежит право *оценки* общественных явлений. Это «естественное» его право и не этическое право «бедного», «униженного и оскорбленного»: это — завоеванное им *историческое* право.

Исходя из этого исторически неопровержимого права пролетариата быть *судьей* общественных явлений, марксистская критика не может быть иной, как только *публицистической*. С легкой руки переверзевской школы у нас за последнее время стала прививаться мысль о том, что подлинно научная критика устанавливает лишь «социальный генезис» художественного творчества, что социальная функция, т. е. именно то, что и дает художественному творчеству общественную значимость, выходит за пределы научного литературоведения. Конечно, нечего и спорить, понятие «функции» теснейшим и непосредственным образом связано с понятием «генезиса». Плехановский «социологический эквивалент» и включает в себе по существу эти оба понятия — «генезиса» и «функции». Вскрыть «социологический эквивалент» художественного творчества — значит определить: 1) какой класс, в каких исторических условиях создал данное творчество и 2) в чём общественный смысл, в чём общественное значение этого творчества? В последнем и заключается определение «социальной функции». Марксистская критика, являясь *публицистической*, занимается самым пристальным изучением социальной функции литературы. Она связывает изучение литературы с актуальными насущными задачами и интересами пролетариата, и этим самым марксистская публицистическая критика изучает литературу в ее функциональности, изучает ее как «вещь для нас». Но изучение «вещи для нас» ведь и есть путь к изучению «вещи в себе», к изучению подлинной природы явления.

В. В. Воровский на всем протяжении своей литературно-критической деятельности остается критиком-публицистом, дающим всегда оценку изучаемых яв-

лений с точки зрения их общественного содержания. Но этого еще мало. Воровский был публицистом-большевиком, публицистом-революционером; свое призвание литературного критика он всегда сочетал со своей непосредственной революционной работой, используя перо критика в качестве орудия политической, орудия классовой борьбы. Когда «в ночь после битвы», в ночь политической реакции, сменившей революционный подъем 1905 г., буржуазная и мелкобуржуазная интеллигенция показывает тыл революции и начинает ее поносить различными способами и, в частности, в своем литературном творчестве,— Воровский выступает против нее с непримиримой, большевистской резкостью революционера и бросает признанным ее литературным «вождям» обвинение в мародерстве. Дав должную оценку литературным произведениям Андреева и Сологуба, клеветующим на побежденную революцию, Воровский пишет: «В добрый час, господа. Жалеть о потере не приходится. Но скажите— в интересах вашего же самоуважения,— скажите: неужели вы не можете совершить своего отступления без мародерства, без отравления воздуха миазмами тления?»¹. Этой большевистской публицистичностью проникнуты все литературно-критические работы Воровского.

В. Воровский сам себя называет «критиком-публицистом»². В уже цитировавшейся нами ранней статье о Горьком В. Воровский пишет: «На этом рассказе (речь идет о рассказе Горького «Супруги Орловы».— А. Г.), как самом замечательном с публицистической точки зрения (подчеркнуто мной.— А. Г.), я позволю себе остановиться дольше»³.

И дальше Воровский еще определеннее подчеркивает публицистический характер своей критики: «Цель настоящего письма,— пишет Воровский,— выяснить определенную точку зрения, установить

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 174.

² Там же, стр. 291.

³ Там же, стр. 61.

критерий для *публицистической оценки*¹ произведений г. Горького» (подчеркнуто мной.— А. Г.).

Но все эти заявления Воровского ни в какой мере нельзя понимать в том смысле, что Воровский отрицает *специфичность* «художественной идеологии» либо недооценивает ее. Специфичность литературы не должна приводить к *изолированности* ее изучения; материалист-диалектик самым пристальным образом отмечает и изучает специфичность литературного явления, но задачу изучения этой специфичности он подчиняет *главной* задаче — изучению литературного явления в его *идеологической сущности*. Во всей своей литературно-критической деятельности В. Воровский и приводит такое подчинение специфических задач литературного критика его главной задаче, обращая критика в публициста. Любопытно отметить, что Переверзев в своей рецензии на книгу Воровского «Литературные очерки», заявляя, что «статьи Воровского пронизаны... единством мысли», оценивает их следующим образом: «Литературные очерки Воровского смело можно было бы назвать очерками по истории русской интеллигенции»². В похвале этой для «спецификатора» Переверзева кроется порицание; в этой переверзевской формуле как раз ведь и подчеркивается отсутствие у Воровского литературной *специфичности*, потому что хорошая «история интеллигенции» не есть еще хорошая «история литературы». Но такая оценка Воровского в корне неверна. Все его историко-литературные и критические работы свидетельствуют об остром ощущении именно этой литературной специфичности. И когда мы вдумаемся в приведенные выше заявления Воровского об его публицистических задачах, а еще более — в другие его высказывания, мы приходим к выводу, что Воровский, подобно Плеханову, различающему *два акта* материалистической критики, дает также четкое членение *содержания и формы* в процессе литературно-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 65.

² Журнал «Печать и революция», 1923, кн. VII, стр. 255.

го анализа. Это тем более необходимо подчеркнуть, что у нас за последнее время, — опять-таки с легкой руки переверзевской школы, — замечается тенденция, стирающая грань между социологическим и эстетическим эквивалентом и совершенно устраняющая из поля зрения литературоведа проблему *художественности*.

Исходя из понимания литературы как «эстетической идеологии», «как «художественной идеологии», В. Воровский, естественно, *первую* задачу литературной критики видит в том, чтобы установить «идеологическую родословную... писателя»¹. Но этим не ограничивается задача литературного критика; после установления «идеологической родословной» он обращается к художественной специфичности писателя. В таком именно плане и построено большинство литературных работ В. Воровского. Дав, например, оценку идейного содержания творчества М. Горького, Воровский пишет: «Таков идейный мир М. Горького. Теперь скажем несколько слов о его манере композиции и письма»². Иного «спецификатора» могут, однако, покоробить эти «несколько слов»: о специфике надобно не «несколько слов», о ней надо бы больше. Но на самом деле Воровский все время учитывает специфичность художественного творчества, подчеркивая неоднократно, что художник работает своими особыми художественными средствами и что «идейный мир» его дан своеобразно, именно — в художественной образности. По отношению к художественному произведению Воровский неизменно ставит вопрос: «отвечает ли оно требованиям художественности, т. е. является ли оно вообще истинно художественным произведением?»³.

Говоря о «Детях Ванюшина» Найденова, Воровский подчеркивает недостаточную художественность этой драмы и заключает: «Поэтому при разборе соз-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 293.

² Там же, стр. 271.

³ Там же, стр. 91.

данных г. Найденовым типов нам *придется самим несколько расширять и обобщать их*¹. Это последнее замечание о том, что критику приходится иной раз «расширять и обобщать» за художника, который не достиг искомой художественности в своем произведении, подтверждает с совершенной убедительностью, что Воровский, расчлняя в своем критическом анализе художественное творчество, понимал и воспринимал его во всей его целостности и специфическом своеобразии.

Как для всякого подлинного марксиста, категории содержания и формы являются для Воровского категориями соотносительными, представляющими в своей взаимосвязи диалектическое единство. Жизнь художественной формы не знает отъединенного, самодовлеющего развития. «В моменты внутреннего перелома жизни общества, а следовательно и перелома в литературных вкусах и формах...» — так начинает В. Воровский свою статью о Куприне². Совершенно отчетливую формулировку взаимоотношения содержания и формы дает Воровский в своей работе об Андрееве. «Подобно тому, — пишет он здесь, — как эволюционировала мысль Л. Андреева в унисон с идейными перипетиями интеллигенции, эволюционировала и его художественная манера творчества и письма. Ибо художественная форма и стиль тесно связаны с мыслью автора и неизбежно должны следовать всем ее изменениям»³. В развитии мысли Андреева Воровский намечает три фазы, «которым... соответствуют и три фазы развития художественной формы его письма»⁴. «...Первый период — чисто реалистической трактовки тем... Второй период... отступление от реализма, (которое) сказывается в определенном подборе и подчеркивании

¹ Из ранее цитировавшейся у нас статьи В. Воровского «Раскол в темном царстве» (В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 81). Подчеркнуто мной. — А. Г.

² В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 273. Подчеркнуто мной. — А. Г.

³ Там же, стр. 304—305.

⁴ Там же, стр. 291.

образов и оборотов с явным намерением одностороннего воздействия на психику читателя. Наконец третий период — это период так называемой стилизации или, вернее, схематизации»¹. И В. Воровский дает чрезвычайно внимательный анализ этих трех различных периодов в развитии андреевской художественной формы. Мы приведем несколько выдержек для характеристики художественного анализа Воровского:

«...Художник-реалист, каким был первоначально Андреев, воплощал свои мысли в образы реальной жизни, в *полные* картины жизни, где наряду с важным и существенным дано и второстепенное, где соблюдена перспектива великого и малого, трагического и смешного, вечного и преходящего. И вот, постепенно из этой полной картины реальной жизни Л. Андреев начал *вырезывать и выбрасывать* все, что казалось ему второстепенным, неважным, ненужным для ясности и яркости его мысли и что на самом деле составляло эту полноту и реальность образа. Сводя таким образом содержание художественного произведения до самых необходимых для развития мысли и действия положений, он вместе с тем *потенцирует* эти положения, подчеркивая и выделяя их и придавая им значение, *более крупное*, чем они имеют в реальной жизни. Этим двойным путем Л. Андреев создал особую манеру письма — очень выпуклую и яркую, гнетуще яркую, но неестественную, гиперболизированную, вычурную. И этой вычурности образов необходим был и вычурный язык. Путем подбора взаимно усиливающих одно другое выражений в сгущенные предложения, где образ нагроможден на образ, он достигает особого эффекта *вколачивания* своих мыслей в голову читателя» (далее идет ряд примеров)².

«Здесь образ громоздится на образ, один выпуклее и вычурнее другого, получается какая-то тяжелая, гнетущая гипертрофия кошмарных образов...»

«Этот стиль «безумия и ужаса», выработанный, очевидно, не без влияния рассказов Эдгара По, под-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи. стр. 305.

² Там же, стр. 306—307.

черкивается, с другой стороны, усвоением характерной для Л. Н. Толстого евангельской простоты изложения» (идут примеры) ¹.

Третий период в развитии андреевской художественной формы Воровский характеризует следующим образом: «Как прежде он (Андреев) отвлекался от конкретных, реальных подробностей жизни, оставляя лишь то, что ему казалось важным, так теперь начинает он абстрагировать от всего конкретного и реального в характерах и обстановке людей. Вместо живой личности, он подставляет *отвлеченный тип* — какую-то сумму нужных и важных, с его точки зрения, черт; вместо полноты драматического действия (речь идет о драмах Андреева. — А. Г.) он дает ряд *сопоставлений и движений* — схематичных, случайных, но опять-таки только тех, какие, по его мнению, нужны и важны... Получается схематизация фигур, схематизация действий» ².

«В общем манера композиции и стиль Андреева, хотя и создавались под многообразными влияниями, — приспособились к основному настроению автора; как само это настроение, так и приемы творчества у него болезненны, вычурны, неустойчивы, с резкими скачками от яркого реализма к дикой фантастике, от трагического к карикатуре, от богатства образами к тощей искусственной схематизации» ³.

Содержание и форма выступают в анализе Воровского в своей взаимосвязанности, в единстве. Необходимо подчеркнуть при этом еще один очень важный момент: соответствие формы и содержания не является здесь наперед заданным. Материалист-диалектик, чуждый вульгарной механистичности, В. Воровский говорит о соответствии формы и содержания в творчестве Андреева не как о статичном, неизменном факте, а как о *процессе*. Это соответствие формы и содержания устанавливается в результате целого процесса путем «приспособления» (по выражению В. Воровского)

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 307—308.

² Там же, стр. 308.

³ Там же, стр. 309—310.

формы к содержанию» и — одновременно — преодоления «многообразных влияний». Воровский таким образом учитывает всю конкретность историко-литературного процесса и, в частности, непосредственного пути художника в индивидуальном плане его развития.

Об этом же соответствии формы и содержания в творчестве Андреева Воровский говорит и в другом месте, в статье «Нечто о г. Сергееве-Ценском»: «Горячая психика (Андреева) неудержно сказывается и в содержании и в форме». В стиле Андреева Воровский отмечает «болезненный надлом», «дисгармоничность». «Но дисгармоничность Андреева,— говорит Воровский,— гармонизирует с его... настроением». В произведениях Сергеева-Ценского Воровский видит ряд внешних черт, схожих с внешними чертами андреевского творчества. Но черты эти, являющиеся «величинами производными», органичны в творчестве Андреева, так как там они тесно связаны «с его внутренним обликом»; в произведениях же Сергеева-Ценского они не органичны, они остаются лишь внешними чертами, так как не соответствуют внутреннему содержанию. Воровский находит очень удачную формулу для своей мысли: «Это только «феномены» художника, а не его «ноумен». Мы лишний раз убеждаемся на приведенном примере, что соответствие формы и содержания есть для Воровского не нечто наперед данное, а искомое, не неизменный факт, а определенный процесс, имеющий различную направленность и различную интенсивность.

Очень интересна характеристика поэта-романтика, какую мы встречаем в статье Воровского о творчестве Горького. «Поэт-романтик,— пишет здесь Воровский,— не просто воспринимает в художественных образах окружающий его мир, а воспринимает его в преувеличенных линиях, в сгущенных красках, в потенцированных формах. И воспроизводит он эти эстетические образы и эмоции не так, как воспринял их, а в свою очередь фантастически преувеличенно. Таким образом творческая работа романтика сопровождается двукратным потенцированием линий, форм, красок, светоте-

ней, перспективы»¹. Таким романтиком вступил в литературу Горький. Воровский считает раннего Горького «выразителем еще слабо дифференцированной пролетарской массы»², и в горьковском романтизме, по мнению Воровского, именно и сказывается идеология молодого, только развивающегося класса. Посвященные этому строки Воровского представляют огромный интерес:

«Не чувствуя еще под собою прочной, реальной общественной почвы, эта эстетическая идеология (молодого класса.— А. Г.) сама чужда реализма. Исходя из предчувствия назревающего будущего, она окрашена элементами фантастики, она *романтична*. Как тонко замечает в одном месте К. Маркс, «в период, когда пролетариат еще очень неразвит, а следовательно и сам еще представляет свое положение фантастически,— фантастическое изображение будущего общества возникает из первого, полного предчувствий стремления пролетариата к совершенному преобразованию общества». Эта склонность к фантастике — в сфере ли политического, или художественного строительства — проявляется в искусстве как склонность к романтике»³.

Нас здесь сейчас не занимает вопрос о том, правильно ли Воровский квалифицирует «социологический эквивалент» раннего творчества Горького. Нам важно отметить, что единство формы и содержания вырастает в данной интерпретации Воровского в целостное понятие *стиля*, как его понимает сейчас марксистская наука, т. е. как специфической литературной формы единства классового сознания на данном этапе его общественного развития. Романтизм здесь именно рассматривается как становление стиля пролетарской литературы, как специфическая литературная форма сознания молодого класса — «класса в себе». Методологическое содержание этих общих положений Воровского

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи стр. 256.

² Там же.

³ Там же.

усвоено сейчас нашей литературной наукой и входит в ее необходимые предпосылки¹.

Как мы уже указывали раньше, Воровский неизменно возвращается к проблеме *художественности*. В основе художественного творчества, — формулирует в одном месте Воровский, — «лежит воплощение в индивидуальных характерах общественно-психологических типов, — именно то, что можно назвать типизацией действительности». В основе художественного творчества, следовательно, лежит обобщение действительности в индивидуальных, т. е. конкретных, образах. В этой формуле таким образом устанавливается необходимая пропорция между общим и частным, типичным и индивидуальным в художественном творчестве. Исходя из этой точки зрения, Воровский признает «Детей Ванюшина» Найденова недостаточно художественным произведением, потому что герои здесь «являются по большей части недостаточно типичными, слишком индивидуальными, точно так же, как недостаточно типичны и все обстоятельства драмы и сама ее развязка»². В «Детях Ванюшина» отсутствует обобщение, типизация, и поэтому Воровский считает эту драму недостаточно художественной. Но, с другой стороны, художественное обобщение может быть дано лишь в конкретных, индивидуальных образах. Поэтому Воровский считает «очень интересным и высоко художе-

¹ Из других высказываний Воровского, касающихся художественной формы, любопытно отметить высказывания о «драматической форме» (см., например, 198—199, 150 и другие страницы), а также о жанрах вообще. Отмечая, что «в старое доброе время различали три основных разновидности: эпос, лирику и драму», Воровский говорит, что сейчас мы видим картину «хаоса и полного крушения старых рамок поэтического творчества». «В новое время эпос давно уже умер и погребен, и место его заняли роман, повесть и новелла. В драматические формы, вопреки всем правилам, вторгнулась лирика (Метелин, Чехов), появились драмы без действия — *Contradictio in adiecto*. — так называемые драматические сцены, картины и пр. (Горький)». Но весь этот «хаос и полное крушение старых рамок» знаменуют, — по мнению Воровского — «сильное развитие поэзии, а не анархию» (В. В. В о р о в с к и й. Литературно-критические статьи, стр. 91).

² Там же, стр. 81.

ственным типом» тип Джиоконды в драме того же названия Г. Д'Аннунцио, так как здесь «автор сумел воплотить в *живом человеке* (подчеркнуто мной.— А. Г.) целый ряд отвлеченных психологических черт нарождающейся женщины-человека»¹. И наоборот: вследствие отсутствия конкретного, образного воплощения Воровский отвергает, как нехудожественную, пьесу Пшибышевского «Снег»: «Вся напыщенная характеристика, данная автором своему герою,— пишет по поводу этой пьесы Воровский,— не подтверждается никакими деяниями его ни в течение самой пьесы, ни в предшествующей жизни, поскольку она явствует из пьесы. Автор просто хочет, чтобы ему на слово поверили, что Тадеуш — это сильная, прекрасная личность... И такой прием убеждения мы должны безусловно отвергнуть как нехудожественный, и самый тип признать бессодержательным схематическим построением»².

Из всех этих высказываний Воровского отнюдь не следует, что он является сторонником исключительно реалистической манеры письма. В этом смысле очень интересна параллель, проводимая Воровским между символическим и реалистическим произведением с точки зрения предъявляемых к ним требований. Мы имеем в виду статью Воровского «Легенда старого замка», напечатанную в свое время в газете «Наше эхо» (1907, № 7 — от 1 апреля) и не так давно воспроизведенную в «Свистке» (Москва, 1926, № 4). Воровский пишет здесь: «... символическое произведение, которое неизбежно сочиняет реальную обстановку для воплощения известной идеи, должно воплощать эту идею наиболее ярко и последовательно. Художник-реалист имеет дело с не зависящей от его воли действительностью; а так как действительность слишком часто бывает логически непоследовательной, то и внутренний смысл (а с ним и ценность) художественного произведения оценивается по его психологической вероят-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 96.

² Там же, стр. 94.

ности. В символическом же произведении автор подыскивает произвольную (в смысле исторических условий) обстановку для воплощения своих идей, а потому он и должен выбирать такую обстановку, которая (не отступая от требований правдоподобия) позволяла бы возможно полнее воплотить эти его идеи. Он должен выбрать не только соответствующее время и место действия, но и ввести в игру (здесь у В. Воровского идет речь о драматическом произведении.— А. Г.) такие характеры и создать между ними такое взаимоотношение (коллизию), чтобы задуманная им мысль осуществилась возможно рельефнее»¹. Воровский возражает против «случайного исхода», против «подмены целесообразного и необходимого случайным», против «непоследовательного и логически необязательного построения». Разбирая пьесу Чирикова, Воровский и находит, что она не отвечает указанным требованиям. «Логика художественного творчества,— говорит он,— жестоко наказала автора за игнорирование ее законов»².

Здесь критерием художественности выставляется внутренне-логическая и психологическая рациональность³. Но высшим критерием художественности являются для Воровского «социальная рациональность» данного творчества, то есть мера соответствия его объективной действительности и ходу ее развития. Выво-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 152.

² Там же, стр. 153.

³ Можно привести ряд других аналогичных высказываний у Воровского. Предпосылкой художественности должна быть «честность с собой», «то единство и та цельность настроения, без которых художественное произведение превратилось бы в крайне нехудожественный винегрет». Художник «подчинен... художественной правде, которая является лишь эстетически претворенной жизненной правдой. Здесь он больше не хозяин: раз сотворив своих героев (а герои эти тоже должны быть правдивы), он может заставить их действовать только согласно законам их психики; исход определяется созданными им характерами и их жизненной обстановкой». При определении жизненной верности художественного изображения «критике... приходится, по известному правилу Шиллера, считаться с *вероятностью*, как основой художественности».

димые в художественном творчестве типы и образы должны быть «необходимы и понятны в экономии общественного развития»; с этой именно точки зрения Воровский и осуждает арцыбашевского Санина, как тип «сочиненный», «социально иррациональный». И в pendant к высказываниям Плеханова о «ложной идее», нарушающей художественность произведения, Воровский говорит о том, что художественное творчество Андреева «носит в самом себе разъедающую ложь»¹. «Очевидно.— пишет Воровский,— в самой основе творчества Л. Андреева заложено какое-то противоречие, и это противоречие мешает автору успешно осуществлять задуманные им планы, воплощать в художественные произведения преследующие его идеи и образы; это противоречие нарушает цельность, а с нею и силу его произведений, оставляя их какими-то недоделанными»².

Нельзя, однако, сказать, что по вопросу о художественности мы наблюдаем у Воровского ту же последовательность и то же единство взглядов, что мы привыкли у него встречать по другим вопросам. Да это и не удивительно,— проблема художественности остается не разработанной в марксистском литературоведении по настоящий день. В приведенных выше высказываниях Воровский ставит художественность в прямую связь с общественным значением произведения, с его «социальной рациональностью». А иной раз Воровский отступает от этих положений. Вот, например, отзыв Воровского о Бунине: «О Бунине вообще, о его творчестве, о значении и роли этого творчества можно быть *разного мнения*, но едва ли кто-либо станет отрицать, что это *даровитый художник*, обладающий тонким чутьем»³. Еще резче выступают «ножницы» между художественным и общественным значением художника в оценке, данной Воровским творчеству Кольцова: «Кольцов... остался эстетом, и насколько *велико* его значение, как свое-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 289.

² Там же, стр. 88.

³ Там же, стр. 324.

образного художника, настолько *малозначителен* (везде подчеркнуто мной.— А. Г.) он с общественной точки зрения»¹.

Во всех этих противоречивых приговорах Воровского о художественности отсутствует отчетливое сознание художественности как категории *относительной*, как категории классово-исторической, поскольку художественность представляет всегда единство социального (классового) содержания и социальной (классовой) формы. Признание *относительности* категории художественности не должно, конечно, вести к *релятивизму*; и здесь марксист-критик приходит со своей оценкой — с точки зрения того класса, которому он призван служить в своей литературной работе. Но без ясного ощущения классово-исторической относительности художественности марксист-критик никогда не сможет ни дать правильных марксистских эстетических оценок, ни построить свой собственный комплекс эстетических требований.

Та же противоречивость, что и в вопросе о художественности, замечается в высказываниях Воровского о так называемой «тенденциозности», «публицистичности» в художественном творчестве. В ряде высказываний Воровский совершенно правильно понимает «тенденцию» как общественную направленность художественного творчества. Высказывания Воровского в этом отношении так интересны, что мы не можем отказать себе в том, чтобы привести более значительную выдержку из его (кстати, вообще интересной) статьи «О буржуазности» модернистов». Воровский пишет здесь:

«... При всякой общественной реакции, сопровождавшейся литературной реакцией, ...новейшее течение упрекало предшествовавшее в «тенденциозности». Фактически получалось, что литература тенденциозна тогда, когда сквозь художественное произведение просвечивает какая-либо общественная идея. Не тенденциозна же она, т. е. чисто художественна,

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 221.

гогда, когда она свободна от всяких общественных интересов и идей.

Едва ли нужно говорить, что это деление нелепо. Тургенев был бесспорный художник, а между тем он был весьма тенденциозен. Едва ли есть в нашей литературе более тенденциозный писатель, чем Достоевский. А Лев Толстой? Тенденциозность живет не в романе, а в самом писателе. И если у него есть за душой хоть малейший интерес к общественности — он уже тенденциозен. Другое дело, если беллетристическая форма применяется для популяризации идеи и программы, как, например, у Оммулевского, Мордовцева и др. Но здесь мы имеем дело просто с нехудожественной литературой.

Художник претворяет в своем произведении кусок жизни, действительной или воображаемой, и его личное «я», которое является канвой творчества, окрашивает все произведение в тот субъективный цвет, который и указывает «тенденцию» автора. У одного эта тенденция общественная, у другого — антиобщественная. У одного она — прогрессивная, у другого — реакционная. Но если данное произведение действительно является продуктом глубоких художественных эмоций, если оно сотворено, а не просто сочинено, тогда эта тенденция действует, как некая скрытая, нематериальная сила.

Но бывает, что художники, даже весьма талантливые, увлекаются охватившей их тенденцией, спешат провозгласить сочиненные ими новые идеи и в результате бросают в свет непереваренные, неизжитые образы — искусственные, нехудожественные продукты торопливой мысли. Тогда, действительно, тенденция — грубая, кричащая, навязчивая — выступает на первый план, и только из-за ее спины можно разглядеть проблески действительного таланта»¹.

Итак, «тенденциозность» — если она только сочетается с художественным творчеством, а не облекается в «продукты торопливой мысли» — есть не только

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 182—183.

положительный, а даже необходимый признак значительного художественного творчества. Воровский самым резким образом восстает против газетных толков о «гибели Горького», об «упадке» его таланта, толков, связанных с новым поворотом в творчестве Горького, начавшего трактовать в своих произведениях общественно-публицистические темы (повесть «Мать» и др.). Точно так же сочетание художественности и «публицистичности» В. Воровский отмечает в творчестве польского писателя Александра Свентоховского: «Его художественные произведения, отличающиеся по большей части крупными литературными достоинствами, оставались, *тем не менее* (подчеркнуто мной.— А. Г.), публицистическими».

Во всех этих приведенных высказываниях Воровский стоит на высоте критика-марксиста, всегда подчеркивающего общественный смысл и общественное значение художественного творчества. Но наряду с этим Воровский иной раз поражает нас совершенно противоположными утверждениями. Вот что Воровский говорит о горьковской «Матери»: «Правда, благодаря своей идеализированной односторонности (некогда говорили: тенденциозности), повесть является хорошим материалом для пропаганды; но пропагандистские достоинства не могут еще служить аттестом художественному произведению»¹. В творчестве Куприна Воровский как будто с известной симпатией отмечает то обстоятельство, что Куприн, в противоположность художникам-публицистам, которые «проявляют свои публицистические симпатии уже в самом *выборе* материала»²; сохраняет в своих произведениях «объективность письма: он старается рисовать явления так, как они есть, так, чтобы оценка подсказывалась самими явлениями, своей же авторской оценки он старается не давать»³. Правда, Воровский знает, что причина «объективизма» Куприна кроется в его аполитичности, кроется в том, что он, по суще-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 267.

² Там же, стр. 277.

³ Там же, стр. 282.

ству, является «старосветским помещиком литературы»¹. И после всех указанных зигзагообразных движений мысли Воровский приходит в конце концов к совершенно правильному выводу в отношении Куприна: «Воспроизводить картины *новой* социальной борьбы, совершающейся на глазах у Куприна, мешает ему не то, что он художник (подчеркнуто мною.— А. Г.), а то, что его аполитическая психология *чужда* жизни тех слоев народа, которые выносят на своих плечах эту грандиозную борьбу и мостят своими телами путь»² к счастливому будущему.

Правильный конечный вывод в отношении Куприна все же не покрывает противоречий в самом ходе мысли Воровского в этом, столь важном для нас вопросе о так называемой «объективности» художника и «публицистичности». Та же противоречивость в этом вопросе замечается и в оценке, даваемой В. Воровским творчеству Андреева. В конкретной характеристике андреевского творчества Воровский в общем прав. Деля его творчество на «три фазы», Воровский так характеризует первый период андреевского творчества: «Здесь автор давал картины действительной жизни, преломленные сквозь его авторскую индивидуальность,— красивые, гармоничные картины, за которыми чуялась мысль автора, но которые не были подчинены этой мысли. Художественная задача стояла здесь на первом месте, идеи же автора, его тенденции проникали в сознание читателя незаметно, естественно и не навязчиво вместе с художественными образами... Но постепенно художественный талант автора становится рабом его публицистической мысли»³. Наступает второй период в творчестве Андреева, когда «он начинает подчинять свое творческое воображение запросам мысли и подыскивает темы для воплощения этой мысли. Начинается тенденциозное творчество»⁴. Но беда художника заключалась не

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи. стр. 287.

² Там же, стр. 286.

³ Там же, стр. 291.

⁴ Там же.

столько в том, что он стал «тенденциозным», а в том, что «по мере того, как он все более удалялся от чисто художественных задач и все более уходил в публицистику, определенно начала выступать ограниченность идейного кругозора автора, бессилие его понять и решить громадные, сложные вопросы общественности. Л. Андреев оказался без необходимого критерия. Перед лицом многообразной общественной борьбы с ее подъемами и падениями, с ее восторгами и ужасами, автор был не в силах дать какую-либо оценку, кроме примитивного «голого человека на голой земле». Публицистические ресурсы выдающегося художника оказались на поверку скандально малы»¹. И дальше: «Грандиозные мировые и общественные вопросы не под силу односторонней, узкой мысли Л. Андреева. Он захотел поднять большую тяжесть и надорвался. И эта надорванность, этот противоречивый разлом красной нитью проходят через всю его деятельность. Душу большого художника тянет к вопросам огромной важности, но публицистическая мысль его, стесненная ограниченными формулами, подсказанными узким взглядом на жизнь, бессильна перед величием этих вопросов»². Итак, беда художника Андреева заключается не в том, что он стал публицистом в своем творчестве, а в том, что художник в нем *не равен* публицисту по своему диапазону, что художник он большой, а публицистическая мысль его односторонняя и узкая. Недостатком его публицистики «является особый метод мышления самой интеллигенции (выразителем которой является в своем творчестве Л. Андреев.— А. Г.): она мыслит *рационалистически*. Она склонна к абсолютному, прямолинейному суждению, между тем как реальная действительность относительна и сложна. Но относительное, конкретное, диалектическое мышление доступно только классу, который *сам развивается*. Интеллигенция же, как таковая, не развивается, ей развитие ничего

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 291—292.

² Там же, стр. 292.

не может дать, кроме гибели, ибо в будущем ей предстоит лишь растворение в складывающихся и крепнущих классах буржуазного общества. Ее мышление, как и ее бытие, неизменно, статично»¹. Как мы видим, Воровский вновь опорочивает публицистичность Андреева в ее конкретном содержании, а не самый принцип публицистичности в художественном творчестве, понимаемой, конечно, как общественное мировоззрение автора, сказывающееся в его художественном творчестве, направляющее его, но не подавляющее его художественной специфичности.

До сих пор все обстоит у Воровского благополучно. Но мимоходом Воровский бросает слова, заставляющие нас насторожиться: «Интеллигенция,— пишет он,— искони считала публицистику своей стихией. Со времени Белинского она вносила ее в критику, в искусство, в науку. Поэтому она не создала ни мощного искусства (*«борьба мешала быть поэтом»*), ни чисто художественной критики (подчеркнуто мной.— А. Г.). Она и мыслит и творит *публицистически*»². И Воровский заключает свою статью об Андрееве следующими словами: «Выбор злободневных, животрепещущих тем, трактовка их в тревожащих, дергающих нервы тонах, надорванное, болезненно реагирующее перо — *все эти качества свойственны скорее публицисту* (подчеркнуто мной.— А. Г.) и, будя сейчас непомерный интерес к произведениям Л. Андреева, уменьшают их прочную, длительную художественную ценность. Искусство ревниво и тяжело карает всякую измену»³. В этом противопоставлении актуального, злободневного и животрепещущего «прочному и длительному», безусловно, слышится инерция, отголосок буржуазного и мелкобуржуазного «эстетства». А в утверждении о том, что радикальная разночинная интеллигенция, по причине своей общественной насыщенности, «не создала... мощного искусства», Воровский

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 297.

² Там же.

³ Там же, стр. 310.

положительно повторяет легенду буржуазной критики о «несовместимости» искусства с общественной борьбой. Когда древние римляне говорили, что «*inter arma silent musae*» («когда идет бой, музы молчат»), то этим лишь констатировалась та эмпирическая истина, что война («борьба») выдвигает на первый план более актуальные общественные задачи и, с другой стороны, разрушает необходимые для развития искусств материальные предпосылки. Но «общественная борьба» как таковая не разрушает искусства; если она вносит в искусство свой общественный пафос, публицистичность, то это создает лишь *новое качество* в искусстве. Здесь Воровский потерял свою обычную диалектичность мышления, подчинившись «абсолютному, прямолинейному суждению». Мало этого. В своих статьях о Горьком (особливо в статье «Еще о Горьком») он как бы строит целую теорию, санкционирующую это «абсолютное, прямолинейное суждение». «Для поэтического творчества,— пишет здесь Воровский,— нужна известная уравновешенность, известный покой»¹. «М. Горький,— продолжает Воровский,— несомненный поэт... Но... он поставил себе задачу «указывать людям на светлое, доброе в жизни», а это уже значит — перейти от поэзии к борьбе. И здесь-то его поджидает «враг». С одной стороны, выступает законное и разумное желание человека, постигшего смысл «человеческого», воплощать это «человеческое» в жизнь, способствовать его росту, помогать его борьбе,— и все это он, естественно, старается делать в той области, которая ближе всего, роднее всего ему, именно в изящной литературе. С другой стороны, поднимаются против него *неумолимые законы художественного творчества* (подчеркнуто мной.— А. Г.) и говорят: стой, эта сфера под запретом, это — «табу», и если ты коснешься ее, на твои произведения ляжет проклятье нехудожественности»². Получается, таким образом, фатальная обреченность искусства, проникнутого об-

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 317.

² Там же, стр. 317.

щественной активностью; такое искусство перестает быть искусством. Оно перестает быть традиционным, «эстетским» искусством, это верно; но оно, как мы говорили выше, приобретает новую *качественность*, и Воровский, во всей своей литературно-критической деятельности фактически борющийся за такое «общественное» искусство, не нашел нужной теоретической формулировки для осознания этой новой его качественности.

«Как ни кинь, все клин! — восклицает Воровский. — Пожалуй, ни одна литература не знает такого количества так называемых «тенденциозных» авторов, как русская; и опыт показал нам, что все это тенденциозное творчество, которое как раз выдвигает то, что «мне дорого, близко» за счет всего, что «не нужно мне», стояло в художественном отношении ниже всякой критики. Это, конечно, не мешало многим из этих произведений сыграть громадную педагогическую роль, воспитав целые поколения деятелей. Не случайность, разумеется, что в нашей литературе лучшим в художественном отношении является как раз то, в чем жизнь изображена не в подкрашенном виде, не с отбором одного «дорогого и близкого», и не случайность, что именно за тенденциозное творчество у нас брались по преимуществу люди в художественном отношении мало талантливые, хотя они оказывались подчас весьма даровитыми в других областях. Все это неизбежно и неразрывно связано с законами художественного творчества».

Как звучат эти унылые строки Воровского об имманентных законах художественного творчества, якобы не допускающих вмешательства актуальной «злобы дня», наряду со знаменитыми строками Ленина о том, что необходимо «организовать обширное, разностороннее, разнообразное литературное дело в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением»¹. Раз поддавшись соблазну буржуазного и мелкобуржуазного «абсолютного суждения», мысль Воровского не может уж выйти из тесных гра-

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 10, стр. 31.

ниц бесперспективной канонизированной эстетики. Воровский начинает развивать теорию о том, что «творческая психика нечувствительна для бесконечно-малых», что она нечувствительна к процессам становления, зарождения, что «ее элементами являются образы и типы, сваливающиеся как бы готовыми»¹. Наши нынешние рыцари имманентного *отставания* искусства от темпов общественной жизни с охотой сошлются на эти инертные строки Воровского! Но неверным движением пера ведь не вычеркнешь огромной социальной функции искусства и литературы! Все эти рассуждения об отставании литературы, как имманентно ей присущей черте, являются лишь схоластическими конструкциями. Потому что в лучшие эпохи, эпохи общественной борьбы, искусство ведь всегда *к чему-то зовет, чему-то учит*, выполняет необходимую общественную функцию; как же можно говорить о том, что искусство по своей природе *отстает* от общественного движения? Искусство, проникнутое общественным пафосом, часто бывает недостаточно «художественным»; но это не потому, что оно проникнуто общественным пафосом, а потому, что такое искусство обычно является искусством молодого, начинающего класса, т. е. только вырабатывающего свой собственный стиль и, следовательно, еще не достигшего в области искусства необходимого совершенства. Тут, таким образом, встает проблема формы и содержания, но эта проблема существует не только в области искусства. Эта проблема существует для молодого, штурмующего старый мир класса во всех, решительно во всех областях общественной жизни. Не проблеме ли формы и содержания в области государственных отношений победившего пролетариата посвящены многие страницы замечательной работы Ленина «Государство и революция»?

Сам Воровский в большинстве своих статей доказывает, что стиль молодого класса в своем развитии проходит долгий и трудный путь, путь от «стиля в

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 315.

себе» к «стилю для себя». Только в результате этого пути класс решает проблему формы и содержания, т. е. находит соответствующую художественную форму для своего нового классового содержания. Так что здесь не об отставании надобно говорить, здесь надо говорить *об известном пути*. Во всяком творчестве класса огромную роль играет его сознательная активность, напряжение его мысли и воли. Это же относится и к его художественному творчеству, несмотря на всю его специфичность. И если Воровский в контексте с вышеприведенными «эстетическими» высказываниями бросает фразу о том, что необходимого для художественного творчества настроения «никакими усилиями мысли и воли не создашь»¹, то Воровский все еще остается в плену абсолютного эстетического суждения, диктующего свои трафаретные, шаблонные формулы критике, в своей непосредственной литературно-критической практике сумевшему далеко перешагнуть границы «абсолютной» эстетики.

А то, что Воровский действительно перешагнул эти границы, что в лучших своих работах он проводил принципы новой, марксистской эстетики, эстетики революционного пролетариата, мы видели в процессе тщательного анализа общих методологических линий его литературно-критической деятельности. Мы при этом не ставили себе задачей раскрыть богатое конкретное содержание критики и публицистики Воровского, мы только следили за сплетением методологических линий. Но даже в этом несколько абстрагированном ракурсе, в ракурсе чисто методологическом, В. В. Воровский вырастает перед нами как критик-большевик, как борец на своем посту за общее торжество революционного дела, за победу своего класса.

¹ В. В. Воровский. Литературно-критические статьи, стр. 316.

ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ ОГАРЕВА¹

В том ярком, богатом и во всяком случае колоритном явлении, которое носит имя «Огарев», до сих пор было привычно расчленять две стороны: с одной стороны, мы выделяли самую личность Огарева, его чрезвычайно богатую душевную и умственную организацию, пленявшую силой своего обаяния как современников, так и последующих исследователей русской культуры и общественности первой половины XIX столетия; с другой стороны, наше сознание отмечало своеобразную лирику Огарева. Его лирика в свое время встретила восторженную оценку таких различных людей, как Аполлон Григорьев, Василий Боткин и Чернышевский, который писал, что имя Огарева «забыто... будет разве тогда, когда забудется наш язык»², а уже в начале нашего столетия к ней подошел с любовной вдумчивостью рыцарь «медленного чтения», покойный М. О. Гершензон. Но помимо лирики вся прочая литературная деятельность Огарева, его деятельность как публициста оставалась совершенно затененной. В свете могучего герценовского публицистического таланта публицист Огарев представлялся лишь бледным спутником Герцена.

¹ Статья впервые опубликована в журнале «Литература и марксизм», книга вторая, Госиздат, 1930.

² «Современник», т. LIX, 1856.

Этот строгий приговор является почти общим мнением всех писавших об Огареве. С. А. Венгеров называет печатавшиеся в «Колоколе» статьи Огарева на экономические темы «вялыми» и говорит, что они «ничего не прибавляли к влиянию газеты Герцена»¹. Это же самое мнение, высказанное в 1897 г., С. Венгеров буквально повторяет и в 1916 г.² С. А. Венгерову вторит В. Мияковский, который говорит, что статьи Огарева «не представляют ничего яркого и оригинального»³. «Расплывчатыми и тяжелыми» называет статьи Огарева также Н. М. Мендельсон⁴. И к тем же выводам приходит и М. Неведомский: «Его (Огарева) публицистика,— пишет он,— «серовата», не богата ни аргументацией, ни пафосом»⁵. И лишь на страницах «Русского богатства» прозвучало известное признание публицистической деятельности Огарева. Здесь в статье «Огарев как политический деятель и публицист»⁶ Н. С. Русанов писал: «У Огарева была своя творческая индивидуальность не только как у поэта, но и как у писателя-публициста». Правда, эта «реабилитация» Огарева-публициста была продиктована «Русскому богатству», органу модернизованного народничества, соображениями, так сказать, родственного порядка, стремлением украсить свою родословную «за счет некоторых ранне-народнических построений Огарева»⁷.

Нас интересует не вся публицистическая деятельность Огарева как таковая, а лишь та ее часть, кото-

¹ Энциклопедический словарь Брокгауза — Ефрона, XXI-а. СПб, 1897, стр. 687.

² Новый энциклопедический словарь Брокгауза — Ефрона. XXIX, 1916, стр. 231.

³ Энциклопедический словарь Гранат, изд. 7-е, XXX, 492.

⁴ См. его статью об Огареве в «Истории русской литературы XIX в.», под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского, т. II.

⁵ К столетней годовщине Н. П. Огарева. «Наша заря», 1913, № 10—11, стр. 107.

⁶ «Русское богатство», 1913, № 11, стр. 385.

⁷ П. Н. Сакулин в своей работе «Русская литература и социализм» (М., 1922) говорит о «самостоятельном интересе» Огарева, «в частности по отношению к проблеме социализма» (см. стр. 137), но оперирует по преимуществу поэтическим творчеством Огарева.

рая непосредственно соприкасается с литературной критикой. Правда, если не считать небольшой статьи о Рылееве, напечатанной Огаревым при жизни, и двух отрывков, появившихся в печати лишь в 1913 году в связи с исполнившимся столетием со дня рождения Огарева, мы, в сущности, имеем у него лишь одну большую статью литературно-критического характера¹. Но статья эта представляет, по нашему мнению, как по своему содержанию, так и по внешним своим достоинствам исключительный интерес. Это — «Предисловие» Огарева к сборнику «Русская потаенная литература XIX столетия» (Отдел первый, Стихотворения, Часть первая), Лондон, 1861. Сборник этот включал «потаенные», т. е. вследствие цензурных условий не могшие появиться в России, стихотворения разных авторов первой половины века, преимущественно политического характера. Здесь нашли место также некоторые стихотворения эротического характера, которые составитель включил потому, что они также проникнуты «вольным духом». Огарев писал по этому поводу в своем предисловии: «...как ни странно встретить в одной книге поэзию гражданских стремлений и поэзию неприличную, а они связаны больше, чем кажется. В сущности они ветви одного дерева, и в каждой неприличной эпиграмме вы найдете политическую пощечину»². Названный сборник долго сохранял свое значение для характеристики известных течений русской поэзии прошлого столетия; в частности, здесь была помещена пушкинская «Гавриилиада».

Предпосланное тексту стихотворений обширное «Предисловие» Огарева (кстати сказать, оно цитируется несколькими исследователями: М. О. Гершен-

¹ Сюда же примыкает чрезвычайно яркая статья Огарева «Памяти художника (А. Иванова)», напечатанная в «Полярной звезде» на 1859 год». Лондон, 1859; здесь замечательны высказывания Огарева об общественной значимости искусства вообще.

² Н. П. Огарев. Избранные произведения в двух томах, т. 2. М., Государственное издательство художественной литературы, 1956, стр. 475.

зоном, Н. О. Лернером и др., но никто из них не подарил ему пристального внимания) дает в связи с помещенным в сборнике материалом обзор русской поэзии за первую половину века. Это «Предисловие» обнаруживает тонкое поэтическое чутье, убежденный общественный пафос, дает ряд прекраснейших оценок, как, например, поэзии Пушкина; но помимо этого, оно чрезвычайно интересно с точки зрения теоретико-эстетических посылок, легших в основание высказываний Огарева. Ценность этой статьи совершенно не вяжется с той привычной квалификацией («вялые», «расплывчатые», «тяжелые»), которую мы встречаем у исследователей Огарева в отношении его публицистических статей.

В другом месте, в отрывке из статьи, посвященной одному из любимейших поэтов Огарева — Лермонтову и относящейся, по словам Н. О. Лернера, к концу 60-х или началу 70-х годов (см. «С утра до ночи», отрывок из начатой статьи Н. П. Огарева о Лермонтове: «Северные записки, 1913, III, 116—119; тексту предпослана вступительная заметка Н. Лернера), Огарев писал: «Впрочем, я не намерен вдаваться в литературные рассуждения, меня случайное занятие чтением стихов приводит не к литературным, но с ними *весьма соприкосновенным* (подчеркнуто мной.— А. Г.) вопросам»¹. Это ударение не на литературе как таковой, а на *весьма соприкосновенных* с литературой вопросах чрезвычайно характерно для Огарева и других его современников родственного круга. И говоря дальше о Лермонтове, Огарев ставит своей задачей определить, «что же это была за среда, которая сгубила жизнь такого сильного человека, быть может самого сильного человека в русской поэзии, не исключая Пушкина?»² Вот этот публицистический, *революционно-публицистический* тон всегда окрашивает литературные выступления Огарева, и, определяя жанр разбираемого «Предисловия» Огарева, мы должны как наиболее характерный его признак прежде всего на-

¹ Н. П. Огарев. Избранные произведения, т. 2, стр. 506.

² Там же.

звать именно эту революционную публицистичность. Но в этом смысле Огарев не был, конечно, зачинателем в русской литературе: жанр этот имел уже свои образцы на русской литературной почве, и в качестве ближайшего и наиболее родственного Огареву образца в этом отношении мы должны назвать работу Герцена «Du développement des idées révolutionnaires en Russie» («О развитии революционных идей в России»), вышедшую на французском языке в 1851 г.¹

Содержанием разбираемого нами «Предисловия» Огарева является, как мы уже указывали, обзор русской литературы (по преимуществу поэзии) первой половины XIX столетия; обзор этот дан в связи с развитием революционных стремлений в русском обществе, манифестацией которых и является литературная деятельность соответственных общественных групп. Мы здесь не будем излагать весь ход мыслей автора, потому что не это является сейчас нашей задачей. Наша задача — конструировать теоретико-эстетические положения Огарева, которые, кстати сказать, даны в «Предисловии» в виде достаточно четких формулировок².

Еще в наброске статьи, относящемся по-видимому к началу 50-х годов³, Огарев дает следующую характеристику господствовавшей у нас одно время критике:

«Критика прежних годов, — пишет Огарев, — росла на германской почве, на почве эстетических и иных теорий, под которые надо было подогнуть (подогнать? — А. Г.) литературные произведения, чтоб най-

¹ Изложению и оценке названной работы Герцена посвящена глава в брошюре М. Гершензона «Социально-политические взгляды А. И. Герцена», М., 1906.

² Отметим характерную деталь: когда в 1834 г. Герцен с друзьями затевали издание собственного журнала и уже разработали подробный план издания, отдел *теории и литературы* в журнале должен был — по означенному плану — быть передан Огареву (см. Мих. Лемке, «Очерки жизни и деятельности Герцена, Огарева и их друзей». «Мир божий», 1906, I, стр. 69).

³ См. «Неизданные материалы о Н. П. Огареве», сообщенные М. Гершензоном. «Голос минувшего», 1913, № 11, стр. 206—207.

ти их хорошими. Она была похожа, хотя принимала на себя более привлекательный колорит, на музыкальную критику, также германскую, которая отвергла (отвергала? — А. Г.) все, что было не fuga или по крайней мере не совершенно ученый контрапункт.

Конечно, объем предметов этой литературной критики был ниже объема предметов музыкальной критики, о которой я говорю, т. е. менее специален, но основание было то же, он был заранее составленный склад (*idée reçue* — предвзятая мысль. — А. Г.), вследствие которого клеймилось позором все, что под него не подходит. Было время, когда Ритчер и Компания являлись идеалами критики».

Правда, противопоставляя этой критике современную, Огарев находит, что, в то время как первая все же «вызывала мысль читателя к деятельности», современная журнальная критика является «менее вычурной, но зато и менее живой... вялой... фельетонной, которая никого не увлекает и никого ничему не научает. Фельетонная критика отчасти сохранила тяжеловесные слова, но смиренно силу убеждения сменила более или менее плоским сарказмом».

Здесь мы имеем перед собой в известной мере литературно-критическое credo Огарева. Ратуя за «силу убеждения» и являясь врагом «фельетонной» критики с ее «более или менее плоским сарказмом», Огарев разворачивает в своем «Предисловии» к «Потаенной литературе» критику поистине «большого стиля» и большого диапазона, критику *de longue haleine*. В то же время он еще гораздо резче ополчается против всякой метафизической эстетики, борясь, так сказать, за «расширение прав искусства», за «право» искусства на «рефлексию», на гражданско-политические мотивы, на активное участие в общественной борьбе.

«Мы убеждены,— пишет Огарев в своем «Предисловии»,— что в нее (в поэтическую форму.— А. Г.) способно облечься всякое *живое* (подчеркнуто мной.— А. Г.) содержание. Красота женщины, колыхание моря, любовь и ненависть, философское раздумье, тоска Петрарки, подвиг Брута, восторг Галилея перед великим открытием и чувство, внесенное в скромный

труд Оуэна,— все это составляет для человека поэтическое отношение к жизни... Не будь поэзии в действии и созерцании человека, в самой рефлексии, столь гонимой немецкой эстетикой,— и надо бы исключить драму из области искусства и лирический монолог Фауста подвергнуть опале. И кто же может верить, чтобы живое стремление к общественному благу, лирическая перестройка общественных отношений и сопряженные с ними политические ненависти и восторги были недоступны для художественной формы? Дело не в невозможности поэтического слова для политического содержания, а в силе таланта самого поэта»¹.

Эти прекрасные строки о «поэзии в действии и созерцании», а еще более о «лирической перестройке общественных отношений» составляют сущность огаревской эстетики, активно утверждающей общественную значимость поэзии².

Говоря о Рылееве и отмечая его «односторонность», Огарев называет ее «святой односторонностью». Далее Огарев развивает свою мысль о «праве» искусства на гражданско-политические мотивы на конкретном примере Чацкого:

«Критика как-то решила, что Чацкий не живое лицо, а ходячая сатира, отвлеченное, враждебное понимание современного общества или образ мыслей самого Грибоедова. Мы не можем понять, как кри-

¹ Н. П. Огарев. Избранные произведения, т. 2, стр. 452.

² В названной нами выше статье «Памяти художника» Огарев резко восстает против «искусства для искусства». Утверждая, что «художник не может отделиться от общественной жизни и... искусство нераздельно с ее содержанием», Огарев приходит к выводу, повторенному впоследствии Плехановым, что «сама теория искусства ради искусства могла явиться только в эпоху общественного падения». Нет «действительного искусства», «отрешенного от общественных вопросов»; «великие мастера связаны с общественной жизнью... возникают из нее и говорят за нее». И Огарев восклицает: «Когда французская революция пела Марсельезу — не стукнул ли Гёте по христианскому миру первой частью Фауста?» Выступая в защиту «обличительной литературы», Огарев призывает художников к тому, чтобы они смело вносили «в искусство и общественные страдания и все элементы живой общественной жизни».

тика из *метафизической эстетики* (подчеркнуто мной.— А. Г.) дошла до заключения, что живое лицо может любить сморкаться, говорить интимные вещи или обыденные пошлости, но не может иметь гражданского образа мыслей. А что же, если для этого лица существенная сторона жизни, основной тон, исключительное занятие — его гражданский образ мыслей, что же прикажете ему делать иного, как остаться живым лицом вопреки критике?»¹

Мы видели, как Огарев ополчается против «немецкой эстетики», против «метафизической эстетики». Но одним отрицанием Огарев здесь не ограничивается, он сознает, что «приходит пора *свести эстетическую критику с метафизических подмостков на живое поле истории* (подчеркнуто мной.— А. Г.)»².

Приведем соответственное место из «Предисловия» Огарева:

«Перечитывая «Войнаровского» (Рылеева) теперь, мы пришли к убеждению, что он и теперь так же увлекателен, как был тогда, и тайна этого впечатления заключается в человечески-гражданской чистоте и доблести поэта, заменяющих самую художественность, или лучше, доведенных до художественного выражения. Нам кажется, что приходит пора свести эстетическую критику с метафизических подмостков на живое поле истории, перестать уклоняться от живого впечатления, навеянного поэтическим произведением, искажая это впечатление мыслью, что произведение не подходит под вечные условия искусства; пора объяснить себе силу этого впечатления силой, с которой исторические и биографические данные вызвали в душе поэта его создание. Истинность поэмы гораздо больше основана на исторической обстановке и личности поэта, во взаимном действии которых вся искренность произведения, чем на вечных началах искусства... сила впечатления, производимого *теперь* Войнаровским, отрывками из Наливайки, нам становится ясной, когда мы приходим к пониманию, что в них при-

¹ Н. П. Огарев. Избранные произведения, т. 2, стр. 477.

² Там же.

шла к слову, художественно сказала целая внутренняя жизнь гражданского деятеля и в гармоническом стихе и в жарком чувстве, нас кроме того охватывает вся мощь традиции, не только не умершей, но полной близкой будущностью...»¹

Вот как Огарев пытается «свести эстетическую критику с метафизических подмостков на живое поле истории», отнюдь не оставаясь в плену «объективного» (в кавычках) «историзма», а одушевляя этот свой историзм внутренним, субъективным, общественно-субъективным отношением с точки зрения своей «традиции», или, как мы сейчас сказали, своей общественной идеологии. Огаревский «историзм» не является при этом бесплодной абстракцией. Огарев старается дать ему известное содержание, и «историзм» в «конце концов приобретает очертания «социологизма». Но чтобы ясней представить себе границы огаревского «социологизма», необходимо сделать хотя бы коротенький экскурс в область тогдашнего европейского «социологизма».

К тому времени, когда Огарев писал свое «Предисловие», тэннизм был еще в эмбриональном состоянии. Тэн, как известно, впервые сформулировал свои основные положения в знаменитом предисловии к «Истории английской литературы», вышедшей лишь в 1864 году. Но уже с самого начала XIX века, начиная с работы Сталь² (*M-me de Staël, «De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales»*), появившейся на самом рубеже нового столетия и определенно поставившей вопрос о взаимном влиянии литературы и «общественных учреждений», «социологическая» струя все более властно дает себя знать в европейской критике. Я не буду напоминать тех интересных страниц Плеханова, в которых он дает характеристику этого дотэнновского «социологизма»

¹ Н. П. Огарев. Избранные произведения, т. 2, стр. 472—473.

² Я начинаю со Сталь, желая оставаться в пределах XIX века. Я знаю, что истоки исторической критики надо искать в XVIII веке, у Гердера, у Монтескье.

М-те де Сталь, Гизо и отчасти Сент-Бёва¹. В другом месте, в статье «Литературные взгляды В. Г. Белинского», Плеханов называет в качестве непосредственного предшественника Тэна фламандца Альфреда Микиельса (Alfred Michiels), в 1845 году выпустившего (на французском языке) «Историю фламандской живописи», где автор совсем четко формулирует задачи социологического исследования развития литературы и искусств. Прибавим здесь от себя, что уже в более ранних своих работах, как, например, в «Histoire des idées littéraires en France etc.» (Paris, 1842), Микиельс приближается к постановке социологических проблем в литературоведении. В главе о М-те де Сталь Микиельс, критикуя ее книгу, считает чрезвычайно важной самую постановку задачи и говорит: «Невозможно было выбрать лучшую тему. Речь шла ни о чем меньшем, как о том, чтобы положить основания *новой науки* (подчеркнуто мной.— А. Г.)». Вот за эту «*новую науку*», которая бы связала развитие литературы с общественной жизнью, и ратует Микиельс, и в конце своей работы он говорит о новейшем этапе критики, которая «принимает рациональное направление». «Чувствительность,— говорит он,— уже не ведет ее наудачу. Она (новая критика.— А. Г.) осведомляется о мотивах и причинах. Изучение открывает ряд эстетических законов, столь же ясных, столь же определенных, столь же доказуемых, как и законы физические (une foule de lois ésthétiques aussi claires, aussi certaines, aussi démontrables que les lois physiques)».

Мы должны быть очень благодарны Плеханову за то, что он извлек из забвения имя Микиельса. Но ранний европейский «социологизм» в литературоведении (и искусствоведении) имел еще своих ярких представителей. Сам Тэн в упоминавшемся уже предисловии к «Истории английской литературы» называет в числе своих предшественников, содействовавших развитию нового взгляда на литературу, наряду со Стендалем

¹ См. «Письма без адреса, письмо первое». Г. В. Плеханов. Сочинения, т. XIV, стр. 30.

и Сент-Бёвом также «немецких критиков». Вот этих-то «немецких критиков» не касается вовсе Плеханов¹. Между тем среди них были такие фигуры, как Гервинус и Герман Геттнер. Правда, имя Геттнера Плеханов мимоходом упоминает в другой связи, в своей статье «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII в. с точки зрения социологии»; Плеханов говорит здесь об отсутствии у Геттнера «серьезного метода» и, называя его попытки связать французскую литературу XVIII века с тогдашней общественной жизнью, замечает: «Он (Геттнер) большой враг материализма, о котором, мимоходом сказать, он имеет самое нелепое представление». Нам кажется, что этот плехановский приговор слишком суров и Плеханов здесь не сохраняет исторической перспективы. Дело в том, что Геттнер выступает как исследователь искусства и литературы еще в конце 40-х годов, а цитируемая Плехановым работа относится к 1859 году, то есть опять-таки к дотэновской эпохе. Мы находим в этой работе, например, главу о буржуазном искусстве и поэзии — уже это одно надо признать большим достижением для той поры. В работах Геттнера явственно сказывается связь с эстетическими воззрениями Фейербаха², и сам он в свое время оказал большое влияние на литературоведческую мысль. У нас в России Геттнера переводил и пропагандировал (в 60-е годы и позже) Пыпин³.

¹ Плеханов сближает литературные взгляды позднего Белинского лишь с тогдашней «французской критикой», совершенно минуя «социологическую» струю в современной Белинскому немецкой критике (см. Плеханов, т. X, стр. 302).

² О связи эстетических взглядов Геттнера с общей концепцией Фейербаха см. Wilhelm Bolin, «Ludwig Feuerbach, sein Wirken und seine Zeitgenossen», Stuttgart, 1891, S. 256, flg.

³ Пыпин напечатал большую статью о Геттнере (А. Пыпин, «Герман Геттнер» в русском издании; Г. Геттнер. История всеобщей литературы XVIII века, т. II, изд. 2-е. СПб, 1898, стр. I—XLVIII), в которой дал его биографию и оценку научной деятельности.

Недавно о Геттнере напомнил Анат. Машкин в своих статьях «Фейербах в истории русской критики» (в сб. «Памяти Людвиг Фейербаха, 1872—1922», Харьков, 1922) и «Литературная методология позитивизма» («Наука на Украине», Харьков, 1922, № 4).

Первая работа Геттнера — «Vorschule zur bildenden Kunst der Alten», erster Band — вышла в 1848 г. (Oldenburg, 1848). В большом «Введении» к этой книге автор констатирует, что «все характерные особенности греческой жизни также отпечатлены в искусстве, в одинаковой мере как в *содержании*, так и *форме*». Произведения искусства, пишет он далее, «по содержанию и по форме вырастают из всего чувства из определенной эпохи, вырастают бессознательно, я сказал бы, инстинктивно и являются лишь художественно-преображенной душой всей эпохи». Здесь нам хочется подчеркнуть у Геттнера это постоянное ударение и на содержании и на форме, всегда и одинаково соподчиняющихся своей «эпохе». Назвав отдельные стили в искусстве греков и приведя к ним в качестве параллелей соответственные философские направления, Геттнер, который, кстати сказать, ратует за параллельное изучение поэзии и изобразительных искусств¹, говорит, что «эти отдельные стили, одновременно проникая во все искусства, являются лишь верным отражением политических, религиозных и нравственных форм развития, которые греки прошли в своей истории, и таким образом никогда не могут преодолеть границ греческого мира (nie die Schranke des Griechenthums durchbrechen können)»².

Но в высказываниях Геттнера, относящихся к концу 40-х и к 50-м годам, получили развитие многие предпосылки, которые мы еще раньше встречаем в работах критиков-младогегельянцев, группировавшихся вокруг известных «Hallische (позднее: Deutsche) Jahrbücher für Deutsche Wissenschaft und Kunst» (1838—1843). Младогегельянство в немецкой литературной критике, представляющее для нас сейчас особенный

¹ Отметим мимоходом, что это параллельное изучение поэзии и других искусств характерно для всех ранних «социологов»: Миккельса, Геттнера, Тэна.

² Характерно, что Геттнер в подтверждение своих высказываний уже имеет возможность сослаться на другого исследователя — поэта Julius Moser, который в 1844 году выпустил книжку, посвященную Дрезденской картинной галерее.

интерес, ждет, однако, ещё своего внимательного исследователя и интерпретатора¹. Из положений младогегельянцев в литературе мы лишь отметим лозунг «гармонического сочетания политики с поэзией», лозунг, отголоски которого безусловно звучат в приведенной нами выше огаревской формуле о «лирической перестройке общественных отношений».

Для большей ясности вопроса надобно было бы, сверх всего нами сказанного, отчетливей дифференцировать ранний европейский «социологизм», указав в нём различные исходные точки и различную направленность. Но нашей целью было лишь подчеркнуть, как со второй четверти XIX века, особенно начиная с 40-х годов, европейская критика глубоко проникается «социологизмом».

Переходя к русской критике, мы видим, что в области раннего «социологизма» мы можем отметить такие значительные явления, как поздний Белинский (вторая половина 40-х годов) и ранний Чернышевский (середина 50-х годов). Я не буду останавливаться на характеристике этих явлений, которым посвящено столько блестящих страниц Плеханова. Скажу только, что к началу 50-х годов противопоставление эстетической и исторической критики стало уже столь обычным у нас, что Апполон Григорьев писал в «Москвитянине» за 1852 год (в статье «Русская литература в 1851 г.»): «Наш век называют по справедливости веком *исторической критики*...»²

Мне хочется здесь лишь особо выделить имя Герцена вследствие его особенной близости с Огаревым. Уже в 40-х годах Герцен восклицал в своих «Письмах об изучении природы»: «Знаю я, что формы историче-

¹ О младогегельянстве в литературной критике см. специальную работу (описательного характера): Dr. Else von Eck, «Die Literaturkritik in den Hallischen und Deutschen Jahrbüchern» (1838—1842), Berlin, 1926. Две странички посвящает этому вопросу Ф. П. Шиллер в статье «Духовно-историческая школа в немецком литературоведении» («Литература и марксизм», 1929, кн. IV, стр. 96—98).

² Цитирую по Сочинениям Григорьева, т. I. СПб., 1876, стр. 1.

ского мира так же естественны, как формы мира физического»¹.

Этот позитивизм, утверждающий «естественность» исторических форм и, следовательно, и их обусловленность, Герцен приносил и в свои суждения литературного порядка. Вот образчик «социологических» высказываний Герцена в области литературы, заимствуемый нами из уже прежде упоминавшейся работы Герцена «Du developpement etc.»: «Полевой начал демократизировать русскую литературу, он заставил ее сойти с ее аристократических высот и сделал ее более народной или по крайней мере более буржуазной (лучше перевести: более мещанской.— А. Г.)»².

После нашего краткого обзора раннего «социологизма» обратимся теперь к Огареву. В разбираемом нами его «Предисловии» мы находим отчетливую формулировку огаревского «социологизма». Огарев пишет:

«...Форма и содержание произведений меняются с историческим складом народов и обстоятельств; физиологически неизбежные трагедии и комедии жизни остаются в роде человеческого, но образ жизни меняется и кладет свою печать на форму произведений; религиозный, научный, политический и общественный взгляд на вещи меняется и дает иное содержание. Греческий хор исчезает из трагедии, потому что исчез образ жизни эллинов; католический взгляд Данта не имеет ничего общего с мирозерцанием Гамлета...»³

Мы видим здесь у Огарева — и нам хочется это подчеркнуть — членение формы и содержания и утверждение их обоюдной обусловленности: и форма и содержание, по словам Огарева, «меняются с историческим складом народов и обстоятельств». Причем интересно то, что в этом «историческом складе народов и обстоятельств» Огарев различает, с одной стороны, чисто идеологические моменты (по терминологии Ога-

¹ Письмо первое. «Эмпирия и идеализм», Сочинения, т. IV. СПб, изд. Павленкова, 1905, стр. 164.

² Цитирую по русскому переводу: «К развитию революционных идей в России». М., изд. В. М. Саблина, 1906, стр. 86.

³ Н. П. Огарев. Избранные произведения, т. 2, стр. 472—473.

рева «религиозный, научный, политический и общественный взгляд на вещи»), которые обуславливают собой «содержание»; с другой стороны, «образ жизни», обуславливающий «форму». Последнее положение Огарев иллюстрирует примером греческого хора в трагедии, который исчезает вместе с образом жизни эллинов. Так аналитически расчленяет Огарев природу художественного явления, но его аналитическое членение идет еще дальше. Вот что говорит Огарев, прежде чем он приходит к утверждению изменчивости «формы» и «содержания»: «...вечных начал искусства, помимо его *технической стороны* (подчеркнуто мной.— А. Г.), нет. Техническая сторона искусства вечно одна и та же: никогда живопись не уклонится *безнаказанно* (подчеркнуто мной.— А. Г.) от законов перспективы, от линий человеческого тела, даже в самых фантастических образах чертей и ангелов; никогда музыка безнаказанно не уклонится от естественных условий гармонии; никогда поэзия безнаказанно не отшатнется от естественности образов и выражений и от гармонии стиха. Законы техники вечны, как законы природы, которых они повторение в искусстве. Чем сильнее талант, тем он больше обладает техникой и умеет ею пользоваться. Но форма и содержание произведений меняются с историческим складом и т. д.»¹. Мы видим здесь, что Огарев не идентифицирует «формы» с «техникой», историческому понятию «формы», в его интерпретации весьма приближающейся к категории жанра, он явственно противопоставляет естественноисторическое понятие техники, остающейся, по его мнению, неизменной.

Одним из основных понятий огаревского «социологизма»² является понятие «среды». Вот некоторые высказывания Огарева:

«...Зачавшись в среде преимущественно барской, да еще в среде образованного меньшинства барства, ли-

¹ Н. П. Огарев. Избранные произведения, т. 2, стр. 472.

² Общественный характер личности утверждается следующей общей формулой Огарева: «...границ... между личностями и общественностью в жизни не существует, потому что личность человеческая есть личность общественная» (там же, стр. 442).

тeратура... имела потребность говорить изящно. Может быть, изящество языка и могло вырасти только у образованного барства... Изящность в приемах, в образе жизни — обуславливали изящность языка и форм в литературе...»¹

Или о Полежаеве:

«Среда образованного мыслящего меньшинства вырастила Пушкина, среда дикого помещичества вырастила Полежаева...»²

Говоря об Островском, Огарев очень хорошо характеризует социальную природу русского купечества:

«Островский ударил по купеческому быту, этой буржуазии, недоросшей до касты, но уже вместившей в себе всю безнравственность понятия и лицемерия, с ней нераздельную, и являющейся в народном представлении не в образе касты, а в образе так называемого кулака из мужиков»³.

Может ли художник «преодолеть» вскормившую его среду? Этот вопрос затрагивает Огарев, говоря о Полежаеве:

«...Мир русского *невежественного* барства, русского помещичества, выпустил в свет горячего юношу с сильным поэтическим талантом, который мог развиться только под условием — забыть, отвергнуть среду, из которой он вышел; но с детства усвоенная привычка необузданности и рука Николая — дикого Каменного гостя, настигшего дикого Дон-Жуана, не допустили могучий талант до отрицания этой среды в жизни, а следственно и в поэзии»⁴.

Еще отчетливее ставит Огарев вопрос о «границах», поставляемых художнику «средой», в уже цитированном нами ранее отрывке о Лермонтове. Здесь он пишет:

«Без сомнения Лермонтов не мог сочувствовать такому общественному построению, но ему неоткуда было взять идеала нового общественного порядка, а самому *нельзя было выйти из сословной личности*

¹ Н. П. Огарев. Избранные произведения, т. 2, стр. 475.

² Там же, стр. 483.

³ Там же, стр. 498.

⁴ Там же, стр. 482.

(подчеркнуто мной.— А. Г.) — и он поневоле уходил в совершенно бесцельный мистический скептицизм»¹. Сознание исторической необходимости явственно звучит у Огарева. «В том-то и дело,— я цитирую вновь огаревское «Предисловие»,— что жизнь, что история ставит не право, а возможность, или лучше необходимость, следствие целого склада причин». С этим сознанием исторической необходимости связано понимание роли личности в истории.

«Мы надеемся,— пишет Огарев,— что нас не упрекнут в преувеличении значения Пушкина и декабристов, на том основании, что не их влияние было так велико, а они сами находились под влиянием им современных потребностей. В этом повторяется в истории то же (то же? — А. Г.) кругообращение жизни, как в остальной природе. Приток новых сил ставит, как новое данное, потребность к их выводу; эта потребность создает деятелей, а деятели становятся новой данной силой, которой влияние распространяется по всему организму»².

Приведенные нами выдержки из огаревского «Предисловия» свидетельствуют, что перед нами яркая манифестация раннего русского «социологизма». Встает только вопрос: в какой мере можно считать этот «социологизм» материалистическим? «Предисловие» Огарева дает нам мало материала для решения этого вопроса; мы здесь имеем только осуждение метафизики, правда выраженное в четкой формуле:

«Метафизика развивала из себя диалектическую паутину, не слишком заботясь о действительности, о которой сама проповедывала, но которую не объясняла из фактов, из простого сцепления причин и следствий, а облекала факты в свою паутину и возводила простые явления в нравственный принцип, способ, которым можно примириться со всем на свете и все не только оправдать, но узаконить; естественное, но самое узкое последствие этого направления — доктринаризм»³.

¹ Н. П. Огарев. Избранные произведения, т. 2, стр. 506.

² Там же, стр. 501.

³ Там же, стр. 493.

Этой огаревской формулы, однако, недостаточно, чтобы дать ответ на поставленный нами вопрос о материалистическом характере начертанного Огаревым наброска эстетики. И решать этот вопрос придется, очевидно, в контексте всего мировоззрения Огарева...

Во всяком случае, от традиционного европейского «социологизма», о котором мы говорили выше, и даже от его младогегельянской модификации огаревский «социологизм» значительно отличается тем, что он неизменно сопряжен с активно-революционным устремлением¹. «Чувствуется,— пишет Огарев, заключая свое «Предисловие»,— что *слово* покончило свою задачу; пора приступить к *делу*». Этот призыв к «делу» одушевляет огаревскую эстетику², и вот почему нам хочется включить его эстетику в достояние ранней русской революционной демократии, применив к Огареву слова Ленина о Герцене: «Он безбоязненно встал на сторону революционной демократии против либерализма»³.

¹ До яркого революционного гротеска возвышается Огарев в следующих призывных строках, обращенных к художникам: «Если старый мир гибнет и вы это глубоко чувствуете, вы еще найдете в себе иную силу, силу проклятия; вашей фантазии явятся мощные образы, которые потрясут даже это бессильное общество... Чего вы бонетесь уродливых фраков на вашей картине? Да разве вы не видите вокруг себя трагической изящности рубища и из-за скарденных фигур лавочников энергический образ народа, гласящего: «И моя пора приходит!» (Там же, стр. 502.)

² Вопрос о том, в какой мере изложенные нами теоретико-эстетические взгляды Огарева связаны с его непосредственной поэтической практикой, не входит в задачу нашего исследования: это — благодарная тема для самостоятельной работы.

³ В. И. Ленин. Сочинения, т. 18, стр. 14.

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЕ¹

1

...**Н**овое, социалистическое содержание советской литературы требовало от наших художников создания новых литературных форм, которые смогли бы возможно глубже и в художественном смысле точнее передать, выразить, запечатлеть это новое содержание. Процесс этот длительный и очень сложный. К литературе также применимо то общее положение о взаимоотношении между содержанием и формой, которое выразил И. В. Сталин: «Развитие содержания предшествует возникновению и развитию формы». При этом нельзя забывать, что подлинная литература, как и искусство вообще, не терпит безразличной формы; она требует, выражаясь гегелевской терминологией, формы содержательной. Мы против формализма в искусстве не потому, что мы против формы вообще, а именно потому, что формализм искажает понятие формы, превращая ее в нечто пустое, самодовлеющее и безразличное к содержанию. Форма для нас есть значительная и содержательная категория. Ленин в своих «Философских тетрадях» пишет, суммируя гегелевскую мысль: «Форма существенна. Сущность форми-

¹ Из книги А. Гурштейна «Проблемы социалистического реализма». М., «Советский писатель», 1941.

рована. Так или иначе в зависимости от сущности...»¹ Это ленинское замечание применимо и к роли формы в искусстве. Гегель был глубоко прав, когда указывал, что только те произведения искусства, в которых содержание и форма тождественны, представляют собою истинные произведения искусства.

Но в каком бы направлении ни шли поиски новых литературных форм для воплощения нового, социалистического содержания, их исходным пунктом является национальная литературная традиция в области формы. Проблема культурного наследия существует не только в области содержания, она существует и в области формы. Конкретно-историческая форма существования литературы (и искусства) есть форма национальная...

...Национальная художественная форма (в литературе) складывается из следующих элементов: а) языка, являющегося, по слову Маркса, реальным сознанием человека; б) исторической и литературной традиции; в) так называемых «реалий» (realia).

Вопрос о языке не требует особенных пояснений: язык ведь является первым признаком нации, и каждая национальная литература создается на языке данной нации. Под исторической традицией следует разуметь всю совокупность специфического для данной нации исторического опыта, подытоженного и освоенного через действительность и сознание настоящего. Литературная традиция включает в себя всю историческую совокупность стилей, жанров, образности, характерных для развития данной национальной литературы. То, что литературная традиция в каждой национальной литературе — в её конкретно-историческом выражении — всегда своеобразна и своеобразна, видно не только на примере так называемых «экзотических» литератур и не только в такой области, как стих, где это обнаруживается с большой легкостью.

Не меньшее значение для образования национальной литературной формы имеет элемент, который мы обозначили условным именем «реалии». Старое бур-

¹ Ленинский сборник XX, стр. 135.

жуазное литературоведение придавало этому понятию очень узкий смысл. Под «реалиями» в литературе старое литературоведение понимало лишь упоминание конкретных предметов быта или конкретно-исторических фактов... Выделение в литературном произведении «реалий» звучало как ограничительное противопоставление реальной «правды» художественному «вымыслу» («Dichtung und Wahrheit»), «реалии», можно сказать, составляли «этнографическое» в литературе. Мы хотим, однако, очень расширить понятие «реалий». Не натуралистически данная этнография, но художественное отражение истории в широком смысле слова: отражение в литературе исторической конкретности, отражение особенностей так называемого «национального характера» (т. е. — говоря словами И. В. Сталина — «психического склада, проявляющегося в общности культуры»), отражение быта, общественного и частного, нравов и обычаев, пейзаж в литературе и т. д. Говоря, что «реалии» это есть литературное отражение истории, мы под «историей» разумеем, конечно, не только прошлое, но весь процесс развития нации и главным образом ее настоящее, т. е. все живое, революционное, ведущее вперед, что есть в этом процессе. Национальная форма носит на себе следы всего исторического пути данного народа, его прошлого и настоящего. Настоящему принадлежит решающая роль, потому что именно в настоящем таются те живые формирующиеся факторы, которые создают содержание литературы и, следовательно, ее форму. Своеобразие национальной формы имеет своей конечной причиной различие живой конкретной истории у различных народов.

Во всех элементах национальной литературной формы ощущается «национальный характер» или «психический склад» данного народа, то субъективно-национальное, что накладывает свою печать на весь способ выражения, на все выразительные средства национального коллектива.

«Евгений Онегин» был в восприятии Белинского «энциклопедией русской жизни». Это значило, что Пушкин не только отразил значительные общественные процессы тогдашней России и выразил передовые идеи своего времени, но также и то, что он дал целый ряд типов и образов своего народа и своей страны в их специфическом быту, в окружении характерной русской природы. «Евгений Онегин», как и другие произведения Пушкина, отразил все своеобразие конкретных явлений тогдашней русской жизни. Это значит, что Пушкин создал также богатейшую национальную форму. Пушкинская Татьяна — глубоко своеобразная русская женщина того времени. Евгением Онегиным начинается обширная галерея «лишних людей», которых так часто изображала послепушкинская русская литература, потому что тогдашняя русская действительность создавала благоприятную почву для развития в среде интеллигенции таких явлений, как «лишний человек». Чем глубже и правдивей (а это значит увидеть поступательное движение истории) художник воспринимает изображаемую жизнь, тем богаче, значительней и подлинней создаваемая им национальная форма в литературе.

Достоевский считал Пушкина великим национальным поэтом, но образ Онегина Достоевский воспринимал как антинациональный, потому что в Онегине он видел предшественника той русской интеллигенции, которая искала ответ на вопросы русской жизни, обращаясь к «западу» — тогда это значило: к прогрессивным, передовым идеям¹. Достоевский был противником «европейского» духа, у него было ложное представление о «национальном характере» русского народа: рабью «кротость», смирение, культ страдания он почитал основными чертами русского народа. Так До-

¹ Совершенно противоположный, контрреволюционный смысл имела ориентация на «запад» в наших советских условиях со стороны буржуазных националистов на Украине, в Белоруссии и т. д. Это было в замаскированной форме противодействие советской власти и советской культуре.

стоевский сам рисовал русские характеры, и в таком направлении он пытался «стилизовать» Пушкина, великого русского поэта, которому органически чуждо было чувство рабства, в какие бы формы оно ни рядилось.

В царском самодержавии («самовласть» — по пушкинской терминологии), в крепостном праве и прочих «национальных» особенностях тогдашней России Пушкин видел помеху, препятствие для дальнейшего развития страны и народа, и он с воодушевлением отмечал в русской жизни те прогрессивные процессы, которые вели вперед. «Европеизация» значила тогда для крепостнической России прогресс, развитие, движение вперед. Вот почему Пушкин был несравнимо национальнее, нежели Достоевский, который хотел стабилизировать консервативное, отсталое, осужденное историей.

И в форме своего творчества, в собственно литературной форме Пушкин широко раскрыл окно в Европу, т. е. открыл доступ прогрессивным интернациональным влияниям, ввел в поэзию бесконечное множество европейских мотивов, сюжетов, литературных положений, целых жанров. Эта «европеизация» (или интернационализация) не умалила, а, наоборот, сделала четче и значительней русскую национальную форму пушкинской поэзии. Пушкин, родоначальник новой русской литературы, впитал в себя лучшие элементы передовой европейской культуры своего времени как в области содержания, так и в области формы. Пушкинское творчество, выросшее на плодороднейшей народной почве, впитало в себя культурные воздействия передового Запада и засверкало всем богатством и своеобразием русской национальной формы.

«Европейское» в творчестве Пушкина находилось в глубоком созвучии, в соответствии с реально-историческими тенденциями тогдашней русской жизни, которые неминуемо вели к «европеизации» всей страны, всей ее структуры и жизненного уклада. Это были реально-исторические и прогрессивные тенденции, потому что они должны были сменить феодальное, исторически отжившее. Тенденции эти касались глубочайших и существенных социальных процессов в

тогдашней России; это значит — они принадлежали к существенным чертам подлинной национальной действительности того времени. С другой стороны, интернациональные влияния помогли Пушкину глубже увидеть и правдивей изобразить жизнь своего народа в тогдашней России, они ему помогли острее воспринять тогдашнюю русскую действительность и понять тенденции дальнейшего общественного развития. Европейские интернациональные влияния, углубив общественный кругозор Пушкина, дав поэту возможность глубже заглянуть в окружающую его русскую жизнь и понять как ее своеобразие, так и общее, в ней заключенное, обогатив также его литературные средства, тем самым *углубили* и его национальную форму, вывели из узких пределов «этнографической» самобытности на большую дорогу общечеловеческого искусства и культуры.

3

Из сказанного выше уже само собой вытекает, что национальная форма вообще, как и литературная национальная форма в частности, есть категория историческая, изменяющаяся. Она изменяется в связи с теми изменениями, которые происходят в жизни общества и, следовательно, в содержании национальной культуры и литературы.

Лишь ограниченный и реакционный националист видит национальное в исходном, начальном моменте национального развития. Подлинно национальное есть всегда *результат* большого и длительного исторического развития, в котором интернациональные воздействия играют огромную роль. Уже в античных литературах мы видим следы взаимодействия различных литератур в результате международного общения. Собственно говоря, взаимодействие культур различных народов является в известной мере предпосылкой для дифференциации культур отдельных народов. Новейшие европейские культуры и литературы возникли как следствие сложных взаимодействий культурных народов. Ренессанс, Просвещение — яв-

ления культуры, не ограниченной одной страной или одним народом, это — явления общевропейские. То же можно сказать и об отдельно взятых великих произведениях литературы: в них скрещиваются всегда различнейшие влияния и воздействия, они становятся средоточием передовой мысли своего времени, в создании которой принимают участие различнейшие народы. «Божественная комедия» итальянца Данте есть энциклопедия всего средневековья¹, как гётевский «Фауст» есть не только создание немецкой культуры: это — итог долгих творческих исканий и усилий человеческого духа в его проявлениях у самых разнообразных народов.

Периоды культурного расцвета есть периоды наиболее действенного международного общения и взаимодействия. Мы уже говорили о Ренессансе и эпохе Просвещения. В наше время вершиной передовой мысли является социалистическое содержание культуры, подытоживающее весь творческий путь человечества. Потому что марксизм, — говоря словами Ленина, — «... усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры»². Глубоко интернациональное по своему существу социалистическое содержание нашей культуры является предпосылкой грандиозного, невиданного в истории расцвета национальной формы.

Капитализм очень ускорил и усилил процесс взаимных влияний в культурах и литературах разных народов. Проводя параллель между капитализмом и предшествовавшей ему феодальной формацией, Маркс и Энгельс писали в «Манифесте Коммунистической партии»: «Прежняя местная и национальная замкнутость и самодовление уступают место всестороннему обмену и всесторонней взаимной зависимости народов как в области материального, так и в области духовного производства. Плоды умственной деятельности

¹ Энгельс называет Данте последним поэтом средневековья и первым поэтом нового времени.

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 31, стр. 292.

отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся теперь все более и более невозможными, и из многих национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература»¹. Теперь стало невозможно изучать какую бы то ни было национальную литературу нового времени без знания общих процессов в важнейших европейских литературах. Между литературами нового времени происходит постоянный обмен идей и форм.

Но культурное общение народов в условиях капиталистического общества должно пробиваться сквозь рогадки национального антагонизма, искусственно поддерживаемого и разжигаемого правящими эксплуататорскими классами. Культура господствующей нации насильно навязывается угнетенному национальному меньшинству. Такие условия создают огромные препятствия для органических и плодотворных влияний.

В социалистических условиях нашей страны, где исчезли противоречия между народами и где культурное общение покоится на дружбе и братстве народов,— отпадают все, так сказать, «накладные расходы» при взаимном освоении культурных богатств. Условия нашей социалистической действительности приводят к органическому взаимодействию национальных литератур братских народов СССР. Это есть культурное общение равноправных и полноправных народов, заимствующих друг у друга опыт. Это есть органическое и творческое общение, принципиально отличное от характера культурного общения народов в искажающих условиях капиталистического общества.

4

Разнообразие национальной формы в единой советской литературе объясняется тем, что исторический путь народов, населяющих наш великий Союз, был очень различен. Даже после победы Октябрьской со-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. V, стр. 487.

циалистической революции, на начальном этапе ее развития, в 1918 году, Ленин писал, что у нас в стране есть целых пять различных укладов хозяйственной жизни. Сейчас в нашей стране построено социалистическое общество; социалистической является у нас не только экономическая база, социализм проник в быт и психологию народов Советского Союза. Но вследствие исторических условий развития народов Союза отличается также своеобразием, если можно так выразиться, национальная почва, на которой воздвигнуто прекрасное и замечательное здание нашего социалистического общества. Вот почему при единой сущности происходящих в нашей стране социальных процессов так разнообразны конкретные проявления этих процессов, их воплощение, их, так сказать, овеществление.

М. Шолохов изобразил в «Поднятой целине» переход к коллективизации в среде донского казачества; на Украине, в Армении, в республиках Средней Азии этот процесс протекал со своими отличительными чертами, формы его проявления были своеобразны. Любопытную картину в этом отношении мы наблюдаем в еврейской советской литературе, где тема коллективизации занимает сравнительно большое место. В еврейской среде до революции был лишь весьма тонкий слой крестьянства; новые еврейские переселенцы, осевшие на земле, принесли с собой из города и местечка, из своего социального прошлого совсем иные навыки,— и все это в своей совокупности неминуемо должно было создать своеобразные черты в еврейской крестьянской среде. Этот своеобразный тип еврейского крестьянина, столь отличный от знакомых нам образов крестьянина-великоросса, крестьянина-украинца и в то же время им тождественный по своей социальной сущности,— потому что социальное их дело построения социалистического земледелия и нового крестьянского уклада есть их общее дело,— и рисует еврейская советская литература в целом ряде художественных произведений. Любопытны в этом отношении персонажи еврейского советского поэта Переца Маркиша, которые в известной

мере продолжают традиции шолом-алейхемовского Тевье-Молочника. П. Маркиш (в поэме «Смерть кулака») вывел тип кулака Аншеля-Железняка, всецело связанного со старым специфически еврейским бытом и его синагогальной «культурой».

Очень резко проявляется национальное своеобразие в произведениях, посвященных гражданской войне. Стоит, например, сравнить «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова со «Всадниками» украинского советского писателя Ю. Яновского, чтобы в этом убедиться.

Народы СССР очень отличаются друг от друга своими историко-культурными традициями. Да и в чисто литературном плане есть большие различия у народов нашей многонациональной страны. Есть у нас литературы с богатейшей, вековой литературной традицией; такова литература русская, грузинская, украинская, еврейская, азербайджанская, армянская, белорусская и др. Есть у нас, с другой стороны, литературы, в которых устно-фольклорная традиция господствует над литературной традицией в собственном смысле; такова, например, казахская литература, выдвинувшая знаменитого акына нашего времени — Джамбула. И, наконец, есть у нас литературы таких народов, которые до Октябрьской революции были бесписьменными и получили свою письменность лишь после победы Октября. При этом надобно помнить, что некоторые наши народы получили национальное существование в собственном смысле слова лишь благодаря Октябрьской революции, в условиях советской власти, давшей им возможность зажить национальной жизнью, развить те свойства, те признаки, без которых вообще немислимо существование нации.

Чтобы наглядно убедиться в разнообразии национальной формы у нас, очень интересно сравнить образ Ленина в фольклоре разных народов СССР. Каждый народ придает образу вождя черты своих любимых богатырей, окружая их пейзажем своей природы и своим специфическим бытом, используя в их обрисовке традиции своей фольклорной лексики и образности. Отличия особенно бросаются в глаза, если мы сравним фольклор народов, далеко отстоящих друг

от друга: скажем, народов Севера и горцев Кавказа.

Взаимодействие советских национальных литератур относится не только к современному творчеству, но также и к области освоения доставшегося нам от прошлого литературного наследия,— освоения с точки зрения нашего социалистического восприятия. Систематическая переводческая работа как в области новой советской литературы, так и в области богатейшего литературного наследия народов Советского Союза содействует усилению и укреплению дружбы и братства наших народов. Своеобразно новый, социалистический наш интерес к старым классическим литературным памятникам народов Союза приводит к тому, что эти старинные произведения высокого художественного мастерства начинают жить новой действительной жизнью, вызывая творческие отзвуки в нашей нынешней советской поэзии. Это относится к таким, например, произведениям, как «Слово о полку Игореве», «Витязь в тигровой шкуре», «Джангар». Вековые творения входят в «бытовой» культурный обиход всех наших братских народов. Взаимное освоение богатейшего и разнообразного литературного наследия придает своеобразную окраску социалистическому содержанию национальных литератур нашего Союза.

В сравнении с взаимодействием различных литератур в условиях капиталистического общества — взаимодействие наших братских литератур, в своей цельности и совокупности образующих единую советскую литературу, приобретает совсем иное качество, приобретает ряд новых, своеобразных черт. Эффект здесь не является результатом трений, столь обычных в капиталистических условиях, когда сталкивается противоположное содержание различных литератур. У всех наших братских литератур одна сущность, одно *социалистическое* содержание, хоть в различных наших литературах оно сказывается не с одинаковой степенью глубины, четкости, совершенства выражения. Взаимодействие здесь идет по линии освоения того своеобразного опыта, который всюду порожден одной и той же социалистической жизнью, но по-

разному окрашен, благодаря различной национальной (конечно, исторически обусловленной) среде. У различных народов и в различных областях в процессе социалистического преобразования жизни (которое совершается на основе различного исторического прошлого) всегда открываются какие-то новые стороны и моменты социалистического содержания. И взаимное ознакомление с этим разнообразным опытом, со всем богатством и разнообразием конкретного осуществления социализма, как оно отражается в богатейшем мире художественных образов, обогащает и углубляет наше знание, понимание и видение нашей действительности.

У нас есть более старые и молодые литературы, литературы с более богатыми и менее богатыми традициями, но богатая литература не теснит своей младшей сестры, не гнетет ее, но обогащает, помогает ей выйти на большую и широкую дорогу подлинного искусства, а иногда сама учится у младшей ее своеобразному опыту, ее достижениям. Взаимодействие наших литератур обнимает все категории содержания и формы, оно сказывается в языке, стиле, типаже, сюжете и т. д. При этом надо помнить, что не все элементы национальной формы изменяются одновременно и в одинаковой степени. Прежде всего и с большей отчетливостью взаимодействие различных наших братских литератур обнаруживается в так называемых «реалиях» (особенно в типаже и мотивах), потому что ведь «реалии» непосредственно отражают процессы жизни. Но также язык и литературная традиция испытывают на себе в большой мере влияние соответствующих элементов других национальных литератур.

Взаимодействие в области языка можно иллюстрировать,— если брать примеры, бросающиеся в глаза,— внедрением так называемых «советизмов» (совет, колхоз и т. д.), становящихся общим достоянием многих языков, хотя процесс взаимодействия в области языка идет гораздо глубже, затрагивая весь строй речи. В области литературной традиции достаточно указать на влияние художественной формы Горького и Маяковского, заметное в литературах народов

СССР; с другой стороны, оказывают большое влияние ставшие за последнее время очень популярными старинные эпические формы братских народов.

Национальные литературы наших братских народов особенно тянутся к русской литературе, создавшей великие традиции гуманизма и демократизма, те традиции, которые вызывали у Ленина «национальную гордость великоросса», и орудием своим имеющей прекрасный и могучий русский язык, на котором созданы бессмертные творения Ленина и Сталина.

5

Буржуазные националисты разных мастей рассматривают национальную форму как вечную, законченную, в себе самой замкнутую, застывшую, раз навсегда заданную категорию. И. В. Сталин критиковал национальную программу австрийской социал-демократии, которая усматривала свою задачу в «сохранении и развитии национальных особенностей народов». «Подумайте только,— писал Сталин,— «сохранить» такие «национальные особенности» закавказских татар, как самобичевание в праздник «Шахсей-Вахсей»! «Развить» такие «национальные особенности» грузин, как «право мести»!..»

Эти замечания Сталина применимы также к национальной форме в области литературы и искусства. В национальной форме есть рудиментарные элементы, устаревшие, влекущие за собой отжившие и реакционные по содержанию ассоциации. К таковым относятся, например, элементы, взятые из религиозной сферы. Социалистическое искусство берет в национальной форме лишь значительное, прогрессивное, положительное, что отвечает духу и сущности социалистической жизни. Национальная форма не есть догма и не есть культ для социалистического искусства, а живая творческая форма для выражения нового глубочайшего содержания нашей эпохи. Марксизм-ленинизм требует такого критического и творческого подхода к национальной форме, как к культурному

наследию вообще, какой бы области оно ни касалось.

Те советские поэты, которые одно время находились под влиянием символистского направления, обращались в своей поэтике иногда к образам, заимствованным из религиозной сферы. Как у Блока, у которого в конце поэмы «Двенадцать» появляется образ Христа «в белом венчике из роз», так и у других советских поэтов аналогичные образы в большинстве случаев обозначали, что они, эти поэты, воспринимали еще тогда революцию с некоторой примесью идеалистических взглядов. Но не всегда обращение к архаическим элементам формы имеет одно и то же значение.

С этой точки зрения показательна лирика одного из первых еврейских советских поэтов — Ошера Шварцмана. В его метафорах мы подчас встречаем такие образы, как «ангелы», «суббота» и пр., но все они ни в коем случае не воспринимаются как религиозные категории. Их назначение в том, что они подчеркивают и оттеняют общую тему, общее настроение революционного пробуждения. Пробудился к новой жизни древний народ, большая стихия приходит к своему собственному осознанию, и старинная мечта о счастье, некогда принимавшая религиозные обозначения, реализуется сейчас в революции. Так воспринимаются религиозно-архаические элементы в метафористике Ошера Шварцмана.

Что жизнеспособно в вековой национальной форме, что может и должно быть использовано из огромных ее накоплений для нашей советской литературы? Обычно — те элементы национальной формы, которые в свое время были выражением народной творческой стихии, той творческой стихии, которая всегда содержит в себе великие, реальные устремления к будущему, всегда таит в себе негнущуюся, упорную, непоколебимую жизненную силу. Живая практика советской литературы знает в области формы очень разнообразные и своеобразные сочетания. В творчестве народных певцов нашего советского Востока живут до сих пор элементы классической восточной поэти-

ки (арабской, иранской, азербайджанской). У Багрицкого, в «Думе про Опанаса», неожиданно оживает через шевченковскую традицию украинская народная «дума». Вообще народное творчество разных времен с его богатейшим многообразием форм является неисчерпаемым плодотворным источником для нашей поэзии. Очень своеобразны также судьбы письменных традиций. В советской прозе, например, очень живучи традиции Л. Н. Толстого (у Шолохова, у Фадеева). Мы ограничились только несколькими примерами, лежащими на поверхности. Здесь огромное, почти неизведанное поле для исследователя.

Национальная форма советской литературы создается на основе всего того лучшего и значительного, что народ создал в ходе своей истории. Но процесс создания национальной формы есть всегда живой, непрерывный творческий процесс, впитывающий в себя все новое содержание нашей социалистической жизни, нашего социалистического сознания. Национальная форма есть не только то, что было создано народом в течение столетий: национальная форма непрерывно создается на наших глазах неиссякаемой творческой деятельностью наших братских народов, призванных Великой Октябрьской социалистической революцией к новой, счастливой жизни. И как развивается историческая жизнь вообще, так развивается и живая национальная форма: рудиментарные, устаревшие элементы отмирают; жизнеспособные получают новое существование, они преобразуются в согласии с изменениями в социальном содержании; возникают совсем новые образования. Национальная форма есть историческая категория, она изменяется и развивается в постоянном, непрерывном творческом процессе.

6

Реализм как художественный метод и стиль в литературе требовал всегда от художника, чтобы он создавал «типичные характеры в типичных обстоятельствах», а это уж само собой стимулировало разви-

тие национальной формы. Потому что национальное ведь есть одно из существенных условий типического и конкретно-исторического. XIX век, период расцвета реализма в литературе и искусстве, привел также к огромному развитию национального романа. Но проблема национальной формы приобретает особенно важное значение в нашей советской литературе, основным методом которой является метод социалистического реализма. Метод социалистического реализма требует от художника самого глубокого и самого правдивого изображения жизни во всей ее исторической конкретности. Чем глубже, правдивее, конкретнее наш художник подойдет к жизни, к действительности, тем богаче, значительней, содержательней будет национальная форма его творчества.

Одним из важнейших признаков социалистического реализма является народность, понимаемая в смысле наиболее полного проявления всех творческих сил и стремлений народа. А народность предопределяет и величайшее проявление национальной формы, потому что кто иной является подлинным носителем и создателем национальной формы, если не освобожденный, пробужденный народ, ставший хозяином своей собственной жизни?

Характерно, что именно большевизм, который реалистичен, проникнут чувством подлинного историзма и глубоко народен, всегда уделял и уделяет такое огромное внимание проблемам национальной культуры. Как мы несколько раз подчеркивали, национальная форма есть категория историческая. В далекой перспективе, когда пролетариат и трудящиеся массы победят во всем мире и коммунизм повсюду войдет в быт, предстоит слияние всех национальных культур в одну общую, единую социалистическую — как по содержанию, так и по форме — культуру с единым, общим языком. Это в совсем далекой перспективе. Но И. В. Сталин подчеркивает, что это будет возможно лишь через расцвет национальных культур, тогда, когда они обнаружат все свои потенциальные возможности и этим создадут условия для их слияния в период победы социализма во всем ми-

ре. А наша социалистическая действительность способствует расцвету национальных культур. Этот расцвет национальных культур у нас есть результат нашей социалистической действительности. Социализм дает развернуться, проявиться всей творческой стихии народа, — и поэтому расцветают у нас могучим и богатым цветением социалистические по своему содержанию национальные культуры, а с ними и национальная форма нашего прекрасного социалистического искусства.

ЛИРИКА И СОЦИАЛИЗМ¹

I

Когда Гейне посетил в 1840 году парижское предместье Сен-Марсо, он услышал там новые, совершенно необычные песни. Эти песни он услышал «в тех громадных мастерских, где занимаются обработкою металлов и где полунагие суровые люди во время пения бьют в такт большими железными молотами по вздрагивающим наковальням» («Лютеция»). В революционных песнях рабочих из парижского предместья, в их припевах, которые «свидетельствовали о самом диком волнении умов», поэт услышал новую, грозную музыку. Песни эти были далекими предвестницами социалистической лирики, ее самыми ранними начатками.

В течение столетия, отделяющего нас от той поры, элементы социалистической лирики накапливались в поэзии разных стран и народов. Элементы эти содержались в песнях борьбы, в поэзии, звавшей на бой за новую, социалистическую жизнь. В 40-х годах вокруг Маркса и Энгельса группировалась целая плеяда поэтов раннего социализма (Фрейлиграт, Гервег, Веерт, некоторыми сторонами своей поэзии Гейне). Элементы раннего социализма заключала в себе и

¹ Из книги А. Гурштейна «Проблемы социалистического реализма». М., «Советский писатель», 1941.

чартистская поэзия в Англии. Мошным боевым призывом прозвучала поэзия Парижской коммуны. Великая пролетарская революция широко раздвинула круг социалистической лирики. В стране победившего социализма продолжается еще борьба против осколков враждебных классов. Но расцвела новая жизнь, и эта жизнь выдвинула перед нашей поэзией, перед лирикой в частности, и новую задачу: художественно осмыслить социалистическую революцию, дать образ нового, социалистического человека (нашего «положительного героя») с его строем мыслей и чувств. Социалистическая лирика, которая в процессе исторического становления выступала главным образом с *отрицанием* старого мира и с призывом к борьбе против него, в условиях победившего социализма приобретает новую функцию: функцию *утверждения* социалистического общества и раскрытия положительных сторон нового, социалистического человека.

II

В чем специфика лирики? Какие черты отличают ее в ряду других родов поэзии?

Традиционное деление поэзии на три основных рода (эпос, лирика и драма), получившее наиболее четкое выражение и обоснование у Гегеля, восходит еще к Аристотелевой «Поэтике». Прообраз этого деления можно видеть в том, как Аристотель различает художественные произведения по «способу воспроизведения явления». Ведь можно,—говорится в «Поэтике»,—воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию (глава III). Но лирика отличается от других родов поэзии не одним формальным моментом, который выдвигается у Аристотеля и заключается в том, что поэт рассказывает от своего лица, «не заменяя себя другим». Сущность ли-

рики есть нечто более глубокое; и местоимение первого лица, фигурирующее в лирических произведениях, является формальным моментом, глубоко «содержательным».

Гегель относил эпос и драму к объективной поэзии, а лирику он характеризовал как поэзию субъективную.

Если под объективностью искусства понимать верность его действительности, то противопоставление, проводимое Гегелем (субъективность лирики в противоположность объективности эпоса и драмы), окажется для нас неприемлемым. Лирика есть также своеобразное отражение действительности; лирика, следовательно, также обладает объективной значимостью, и именно в той мере, в какой данному поэту присуща объективность вообще. Мера объективности, сказывающаяся в творчестве определенного поэта, сказывается и в тех его произведениях, которые относятся к роду лирики. И с другой стороны: если поэт не обладает объективностью, то он и в своих эпических произведениях глубоко субъективен.

Слова Гегеля о субъективности лирики мы должны, следовательно, принимать только в том смысле, что лирика зиждется на переживаниях индивидуальности, лирика есть восприятие мира в форме собственного переживания поэта, в форме его индивидуального самосознания.

Лирика как таковая, лирика в собственном смысле могла возникнуть лишь тогда, когда в человеческом сознании четко определялись понятия «я» и «не-я»¹. Лирика и выражает, собственно, на своем поэтическом языке в наиболее осязаемой, наиболее конкретной форме отношение нашего «я» ко всему тому, что есть «не-я». Лирика есть поэтическая форма са-

¹ Д. Овсяннико-Куликовский в своей известной статье «Лирика как особый вид творчества» относит лирические эмоции к числу наиболее архаических эмоций. Но наше понимание лирики совершенно расходится с пониманием Овсяннико-Куликовского, который считает лирику самостоятельным, безобразным видом творчества и видит в ритме основной импульс, под воздействием которого она возникает.

моутверждения. Чем богаче это «я», чем богаче человеческая индивидуальность, тем богаче лирика. А социализм создает все необходимые предпосылки для всемерного развития человеческой личности, для развития индивидуальности. Коммунистическое общество, по словам Маркса и Энгельса, является единственным обществом, «где самобытное и свободное развитие индивидов не просто фраза»¹. Самое уничтожение частной собственности возможно лишь «при условии всестороннего развития индивидов» (там же).

Наша социалистическая действительность смела капиталистические отношения эксплуатации человека человеком. Мы строим новую, социалистическую жизнь. И субъект лирики, ее создатель и носитель в наших условиях победившего социализма совсем не тот поэт, который жил и творил в гнетущих и искажающих человеческую личность условиях капиталистической действительности. Наша лирика и призвана отразить новую природу социалистического человека.

Человеческие чувства и отношения искажались в капиталистической действительности и в буржуазном сознании. Слово, имя, название здесь шли вразрез с действительным содержанием. Маркс и Энгельс посвятили в «Немецкой идеологии» блестящие страницы разоблачению «словесного маскарада» буржуазии. Действительные отношения людей в их взаимном общении (в качестве примеров Маркс и Энгельс называют речь, любовь и т. д.) не обладают в буржуазном сознании «...свойственным им *специфическим* значением, а служат выражением и проявлением некоего третьего, подставленного вместо них отношения, именно *отношения полезности или использования*»². Человеческие отношения выступают в капиталистической действительности как «маски». В своей знаменитой работе о происхождении семьи Энгельс показал, чего стоит «семейное счастье» филистера. Энгельс показал, как капиталистическая среда извращает понятия

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. IV, стр. 427.

² Там же, стр. 396.

любви и брака. И если,— скажем от себя,— великие художники буржуазной эпохи возвышались до создания замечательных образцов лирики, отражающей подлинные и большие человеческие чувства, то они достигали этого лишь путем преодоления буржуазного сознания или же путем «отвлечения» от капиталистической действительности, путем абстрагирующей художественной мысли.

Чувства имеют свою историю. В нашей социалистической действительности человеческие чувства приобретают свое подлинное содержание. И прекрасные человеческие слова — родина, счастье, любовь, материнство, мечта — обретают у нас свое собственное (свое «специфическое», как сказали бы Маркс и Энгельс) значение. Ярким примером, подтверждающим сказанное, может быть наше чувство родины. Это уже не то двойственное чувство, в котором признавался Лермонтов: «Люблю отчизну я, но странною любовью...» И это уже не мистическая любовь Блока к России, оборачивавшейся женщиной, женой. Наше чувство любви к социалистической родине есть «само себе равное», глубочайшее человеческое чувство, естественное, полноценное, односмысленное и однозначное при всем богатстве оттенков и при всем своеобразии его выражения.

Весь круг человеческой жизни, вся совокупность душевной деятельности человека, вся совокупность проявлений жизненного начала, то, что древние греки обозначали понятием «эрос», приобретает в социалистической действительности (и в ее лирическом отражении в нашей поэзии) новое содержание и новое выражение. «Сильна как смерть» — так на протяжении тысячелетий, от безвестного библейского лирика до Мопассана, поэтическое сознание обозначало силу любви. «Сильна как жизнь» — вот та новая универсальная поэтическая формула, которая создается на наших глазах.

Правда, некоторые наши писатели сохранили еще как пережиток скептическое отношение к полноте человеческого чувства, столь характерное для декадентских художников. Такие писатели чураются боль-

ших, подлинных, настоящих чувств. Они не могут преодолеть скептицизм, который дробит всякое большое чувство, придает ему половинчатость, примешивает к нему во имя мнимой «сложности» всякие переживанья и настроенья. Изобразить счастье, подлинное, настоящее, полное счастье,— да это, пожалуй, для художника будет слишком простосердечно, наивно, не «усложненно» и, чего доброго, банально! Что скажут культурные скептики? И, оглядываясь на этих «культурных скептиков», этих последних у нас могикиан буржуазной культуры, некоторые наши поэты гонятся за «червоточинкой», радуясь всякой возможности подмешать к лирическому переживанию полынной горечи.

Такие поэты не видят еще по-настоящему того нового, социалистического человека, который вырос на советской земле. Они боятся солнечного света, они смотрят на мир сквозь щель, сквозь отверстие в заборе.

III

Лирика есть лирическая форма познания мира, есть эмоционально окрашенная форма самосознания. Моменты мировоззрения, мироощущения играют здесь первостепенную роль. Вот почему лирика ранее других родов поэзии откликнулась на процессы социалистической революции, на процессы перестройки всего нашего уклада и сознания.

Многие поэты, действовавшие в первые годы нашей революции, были в большей или меньшей степени связаны со старым, буржуазным миром, с идеалистическим мировоззрением, со старой поэтической культурой. Для тех из них, кто приблизился к революции, встал прежде всего вопрос о том, чтобы осмыслить и поэтически выразить свое собственное отношение к ней. В этом смысле показателен последний период в творчестве Александра Блока. Блок, по словам Маяковского, честно и восторженно подошел к нашей великой революции. Но это не значит, что Блок как поэт смог осмыслить внутреннюю сущность социалистической революции. Его поэма «Две-

надцать» является, конечно, не столько поэтическим отображением революции, сколько сугубо лирическим произведением об отношении к ней поэта Блока.

Поэтическая деятельность Вл. Маяковского также началась в предреволюционные годы. Но для него не стоял вопрос о «приятии» революции. Маяковский встретил революцию как нечто само собой разумеющееся, отвечающее исконным народным стремлениям и его собственным. До конца оставаясь по преимуществу лириком, Маяковский стал поэтом социалистической революции.

И Маяковский говорил о личных чувствах, о личных переживаниях, но чувства эти и переживания свойственны и близки не только ему одному, а миллионам людей, строящих социализм. Лирика Маяковского — его послеоктябрьского периода — есть в собственном смысле лирика социалистическая. А это значит, что, в противовес сугубо субъективной лирике Блока и других поэтов, искавших путей к революции, лирика Маяковского может быть обозначена как лирика объективная. Она говорит о реальных, действительных чувствах, о чувствах миллионов.

Предреволюционные поэмы Маяковского проникнуты огромной человеческой болью, но пессимизм его не был безысходным, потому что поэзия его была полна острого ожидания приближающейся революции. В восставшем рабочем классе поэт увидел того свободного и освобождающего человека, которого он так страстно ждал.

Советская страна, построение социализма — вот та всепоглощающая страсть, тот пафос, который проникает всю послеоктябрьскую поэзию Маяковского:

Я ж
с небес поэзии
бросаюсь в коммунизм,
потому что
нет мне
без него любви.

Маяковский мог бы повторить вслед за Лермонтовским Мцыри: «Я знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть...» Маяковский отдавал

всего себя делу рабочего класса. «Во весь голос», громко, честно и прямо говорил он об этом на протяжении всего своего творчества с первых лет Октябрьской социалистической революции. Говорил просто, напрямик, без символических экивоков, без метафорических оговорок, говорил о революции в прямом, а не переносном смысле, называя вещи своими именами. Большевиков он называл большевиками, Красную Армию — Красной Армией, социализм — социализмом. В этом отношении Маяковский должен быть противопоставлен тем поэтам, которые гипертрофией метафоричности пытаются возместить отсутствие непосредственного и прямого отношения к революции. У таких поэтов само содержание, сама революция становится не более как метафорой.

Гиперболичность, которая была характерна для раннего Маяковского:

Я вытомлен лирикой —
мира кормилица,
гипербола
пробобра Мопассанова—

в процессе развития поэзии Маяковского уступает место все большей простоте, потому что поэт пришел к пониманию того, что не через метафорическую гиперболу, не через преувеличение можно передать величие времени, а только через значительное, ясное, простое, содержательное слово. Маяковский неизменно и без усталости шел к этому слову.

Огромная новаторская работа Маяковского над словом никогда не была для него самоцелью. Маяковский большой любовью любил поэзию, потому что она служит жизни, которая превышает все. Еще в до-революционные годы Маяковский писал:

Мельчайшая пылинка живого
ценнее всего, что я сделаю и сделаю!

Те маленькие «теоретики», которые всегда вертелись около Маяковского, зарабатывая на его творчестве себе на пропитание, искажали поэтический облик Маяковского, стараясь втиснуть его большую

поэзию в узкие рамки цеховой «программы». Маяковский отошел от «лефовцев», как только он понял, что они и революцию превращают в эстетическое предприятие. Маяковский не занимался экспериментаторством ради такового, как всякого рода фокусники стихотворного слова, а напряженно искал новой поэтической формы для того нового содержания, которое он с собою нес. В этом — глубокое отличие Маяковского от некоторых его мнимых поэтических «родственников», коллег по ранним футуристическим экспериментам, по «футурстарине».

Разного рода эстетствующие формалисты напрасно ссылаются на Маяковского как на свидетеля в их пользу. Формалисты разных мастей и оттенков спекулируют на «многозначности» искусства, культивируя по существу двусмысленность и бессмысленность искусства. Формалистические выверты в искусстве — выражение разорванного, издерганного, извращенного, неврастенического сознания. Диссонанс, дисгармония — спутники формализма в искусстве. Формалисты, почитающие себя единственными «рыцарями формы», по существу не формы ищут, а занимаются самодовлеющей *деформацией* — во имя абстрактной «новизны».

Для Маяковского искусство всегда имеет лишь один смысл, и притом очень высокий смысл. Призвание поэта, по Маяковскому, заключается в том, что он —

народа водитель
и одновременно —
народный слуга.

Выполняя это призвание, Маяковский и был неизменно занят поисками новой, действенной формы. Но очень поверхностным было бы утверждение, что в этих своих поисках новой формы Маяковский противопоставлял себя классическому наследию богатейшей русской поэзии. Маяковский восставал лишь против архивно-музейного, против «плюшкинского» отношения к художественному наследию прошлого. На самом деле нити глубокой преемственности связы-

вают поэтическое творчество Маяковского с лучшими традициями русской классической поэзии. И прежде всего мы это видим в самом отношении Маяковского к поэтическому слову и к его социальной функции, в постоянном стремлении поэта выразить свою мысль «вернее, короче, сжатее», в его стремлении сблизить стихотворную речь с живой народной речью.

В своей замечательной последней поэме «Во весь голос», где поэт сам подвел итоги своему поэтическому творчеству, справедливо сравнивая написанные им «партийные книжки» с «большевистским партбилетом» (Маяковский был прекраснейшим образцом непартийного большевика), он мимоходом рассказал, что ему приходилось иногда становиться «на горло собственной песне».

Поэт здесь выразил ту мысль, что он временами заглушал в себе стремление к песне, к песенному, мелодическому строю в поэзии, прибегая для решения своих поэтических задач к другим художественным средствам. Для Маяковского более типична поэтическая речь повествовательного или ораторского характера, поэтический говор (недаром мы встречаем у Маяковского в названиях многих стихотворений такие слова, как «разговор», «рассказ»). Это, однако, отнюдь не значит, что Маяковский отрицал или порицал искони присущую поэзии песенность, мелодичность. Выступая врагом буржуазного песенного чирканья, мещанского романса, Маяковский сам неоднократно обращался к подлинной песенной форме. Но Маяковский как поэт чувствовал необходимость прежде всего «рассказать» и «поговорить». Так, Маяковский обращается к Пушкину:

Мне
при жизни
с вами
сговориться б надо.

Было бы бессмыслицей канонизировать поэтические формы Маяковского как единственные формы для нашей социалистической поэзии. Чем более утверждается и крепнет социализм в нашей стране, чем

богаче и ярче становится наша жизнь, чем гармоничней становится душевный строй нового, социалистического человека, тем с большей силой заявляет о себе песенное начало поэзии, тем неудержимей рвется наружу звонкая песня. Наше время великих осуществлений с особенной остротой выдвигает вопрос о народной песне, да и по-новому ставит вопрос о ритме и гармонии в поэзии. Во всяком случае сплошное отрицание классических ритмов, суеверный страх перед ямбом не являются признаками понимания марксистско-ленинской постановки вопроса о наследстве.

IV

Вопрос об идейно-тематическом диапазоне лирики решался в разное время и разными школами по-разному. Гегель издевался над традиционной схемой лирического стихотворения: «он любит ее, а она...»; Гегель высоко ставил поэзию рефлексивную. Младогегельянцы пошли дальше учителя, в своих литературно-критических суждениях они выдвинули лозунг *гармоничного сочетания политики с поэзией*. Социалистическая поэзия 40-х годов прошлого столетия завоевала право на общественно-политические мотивы в поэзии. Гейне называл себя «барабанщиком революции».

В русской критике общественно-политические мотивы лирики горячо защищал Огарев. «И кто же может верить,— писал он в 1861 году,— чтобы живое стремление к общественному благу, лирическая перестройка общественных отношений и сопряженные с ними политические ненависти и восторги были недоступны для художественной формы?» Слова Огарева о *«лирической перестройке общественных отношений»* прекрасно формулируют высочайшую задачу лирики, стремящейся «изменить мир».

Советская поэзия всегда ставила себе широкие политические задачи. Лирика Маяковского есть политическая поэзия в самом глубоком и значительном смысле. О политическом значении стихов Маяковского говорил Ленин.

Но социалистическое содержание нашей поэзии сказывается не только в тех произведениях, которые непосредственно трактуют общественно-политические темы и мотивы. Аскетическое самоограничение чуждо социалистическому человеку, ему близок весь круг человеческих переживаний. За последнее время наши поэты стали все чаще обращаться к мотивам так называемой «чистой лирики». Но и здесь они стремятся органически сочетать личное с общим, в их стихах сказывается коммунистическое мировоззрение. В этом смысле характерным примером может служить лирика еврейского советского поэта С. Галкина.

Многие лирические темы и мотивы Галкина относятся к кругу тех «вечных» лирических тем и мотивов, которые исстари волновали поэтов всех времен и народов. Поэзия всегда ставила вопросы о человеческой судьбе, о поведении человека, о природе, о смерти, о любви. Галкин идет той же дорогой, потому что дорога-то здесь одна. Но лирика Галкина овеяна дыханием той новой жизни, которая распустилась и расцвела на свободной советской земле. Это сказывается в широте поэтического дыхания, в каком-то чувстве простора, в ярко выраженном чувстве человеческого достоинства, в непоколебимом ощущении права на счастье. И это придает лирике Галкина новое, социалистическое качество — даже тогда, когда поэт не говорит непосредственно о нашей социалистической стране и обо всем комплексе вопросов, связанных с темой коммунизма.

Галкин умеет воплощать в своих стихах тончайшие, еле уловимые переживания. Поэт прекрасно знает, что легче без ущерба перенести дуб на новую почву, нежели жемчуг росы с листка на листок, со стебля на стебель, не расплескав его, не растеряв, не умалив его. У Галкина — замечательное чутье к малейшим, еле заметным движениям души и мысли, к тончайшим переходам, к оттенкам и полутонам. Но в то же время Галкин наделен чувством меры, ощущением большого и малого. Малый человеческий микрокосм никогда не заслоняет перед ним большого мира человеческих страстей и чувств. В этом смысле Галкин составляет про-

тивоположность тем лирикам, которым чужда сила широкого обобщения, которые свое малейшее ощущение готовы возвести в проблему мироздания, а большой мир они, наоборот, превращают в малый мир — в микрокосм. Они дробят большой мир на мельчайшие составные части, и эти мельчайшие составные части рассыпаются и распыляются в их восприятии, выпадая из целого. У Галкина же есть всегда живое ощущение целого, большого. Галкин умеет улавливать мельчайшие и тончайшие оттенки чувства и мысли, но он в то же время знает, что оттенки все же не более как оттенки.

У

Поэтические жанры живут исторической жизнью, меняясь вместе с художественными методами и стилями, в пределах которых они возникают и развиваются. Лирика социалистического реализма глубоко отличается от лирики предыдущих периодов в развитии поэзии. В чем же искать новые жанровые признаки социалистической лирики?

Есть нетерпеливые литературоведы, очень охочие до скороспелых схем. К происходящим в литературном процессе изменениям они прислушиваются с хронометром в руке, надеясь с математической точностью определить начало и конец явления, надеясь воочию увидеть нарождающиеся признаки, потрогать, ощупать их рукой.

Нашлись литературоведы, которые с легким сердцем определили и жанровые отличия социалистической лирики. Если верить т. И. Гринбергу¹, они заключаются вот в чем. Буржуазная лирика, оказывается, передавала субъективное ощущение «без субстанции»; объективный мир для буржуазной лирики не существовал. Одной же из черт социалистической поэзии является «предметность»; образность социалистической

¹ Я разумею статью И. Гринберга „К проблеме социалистической лирики“, напечатанную в сборнике „Борьба за стиль“ (Ленинград, 1934). См. ответ Л. Тимофеева „Лирика и эпос“ в „Литературной газете“ за 1934 г., № 131.

поэзии есть «образность изобразительная», т. е. «художественным содержанием изображения является изображаемый объект» (сб. «Борьба за стиль», стр. 76). Происходит, как уверяет т. Гринберг, «эпизация лирики». Таким образом, из всех лирических жанров остается только описательная лирика. Лирика по существу перестает быть лирикой, потому что она перестает выполнять свою функцию — поэтическое изображение внутреннего мира. Тов. Гринбергу кажется, что для торжества объективности обязательно необходимо изображать только предметы так называемого «внешнего» мира. Внутренний мир поэта, очевидно, представляется т. Гринбергу какой-то антимарксистской фантазмагорией. Нужно ли приводить аргументы против тезисов т. Гринберга? Из прежнего нашего изложения ясно взаимоотношение субъективного и объективного в лирике.

Когда мы ставим вопрос о новом качестве социалистической лирики, то не о внешних, поверхностных изменениях идет речь. Речь идет о том, что вся действительность вокруг нас изменилась. Мы построили социализм, мы идем к коммунизму. Речь идет о том, что, следовательно, изменился и внутренний мир человека, растет новый, социалистический человек. Изменилось все восприятие мира, изменилось отношение к природе, к жизни и смерти, к труду, изменилось соотношение между личным и общественным. Все это создает предпосылки для нового *лирического* самосознания нашей поэзии, приводит к созданию *социалистической* лирики.

Сопровождается ли этот процесс жанровыми изменениями? Трудно еще говорить о тенденциях, потому что наблюдаемые в этой области явления отличаются большим разнообразием. Попытка обобщения неминуемо приведет здесь к схематизму и вульгаризации.

Маяковским созданы (конечно, на определенной исторической основе) новые лирические жанры с ясно очерченными контурами, с четкими признаками. У таких поэтов, как Э. Багрицкий, П. Тычина, М. Рыльский, мы встречаем сочетание фольклорных жанров с тонкой, рафинированной культурой поэтического пись-

ма. Такой поэт, как Я. Купала, крепкими и неразрывными нитями связан с традициями устного народного творчества. В народной песне он по преимуществу черпает и свою образность и свои песенные ритмы. Новые песни Купалы могут служить свидетельством долговечности фольклорных жанровых образований.

Новые песни Янки Купалы — уже советского периода — сохранили всю свою фольклорную подоснову. Я. Купала сохранил поэтические особенности народного певца, сберег характерные черты его художественного мышления. Только новым светом озарился для поэта широко раскинувшийся вокруг преобразенный мир, ярко зацвела новая, радостная жизнь.

Одним из очень характерных моментов народной песни является восприятие природы в свете собственного душевного настроения, одушевление природы, перенесение на природу своих переживаний и чувствований. В соответствии с этим в новых песнях Янки Купалы прежде всего изменился пейзаж родной страны, расцвел новыми красками, огласился новыми звуками. Вот поставим рядом два стихотворения Я. Купалы об осени: одно — дореволюционное, другое, написанное уже в наши дни. Первое называется «Плачет осень»:

Плачет осень за окном,
Слезы лязгают о стекла...
Обняла тревожным сном
Все, что сгнило и размокло.

(Перевод Э. Багрицкого)

Об осеннем обилии говорит новое стихотворение Я. Купалы «Новая осень»:

На юг собираются гуси,
Журавль полымается в небо...
Плывут по шляхам Беларуси
Обозы колхозного хлеба.

Осенний закат, догорая,
Плывет по дубравам безгласным...
Торжественный пир урожая
Мы чествуем знаменем красным.

(Перевод О. Кольчова)

Свободная птица была всегда любимой гостьей в народной песне. Сейчас в родном небе появились невиданные птицы, отливающие серебряным блеском металла. Как зачарованный, стоит, глядя в небо, маленький мальчик и обращается с просьбой к смелому летчику:

Возьми меня, летчик отважный,
В полет по Советской стране:
Я смелый, и мне не однажды
Летать приходилось во сне.

Мальчику хочется побыть на людях, поглядеть, как по небу кочует месяц, как по лесу бродит медведь... Он долетит до Кремля и громко скажет, чтобы слышал весь свет:

— День добрый, товарищ наш Сталин!
Прими с самолета привет!

(Перевод М. Исаковского)

Я. Купала вновь обращается к традиционным жанрам народной песни и на их основе создает свои новые стихи. Из старой «рекрутской» песни — по принципу контраста — выросла песня Я. Купалы «Снаряжала matka сына» — о проводах сына в родную Красную Армию, на защиту родных границ. Старая «колыбельная» по-новому зазвучала в стихотворении Я. Купалы об Алесе — о счастливой женской доле в Советской стране:

На заре куковала
Кукушка в Полесье.
Мать ласкала, качала
Дочурку Алесю.

Мать не знала, какая судьба ждет Алесю. Когда девочка выросла, она поднялась в синее небо, понеслась на крылатой машине, пронеслась над родным краем, над родимую хатой.

Что ни день — в поднебесье
Смотрит мать из оконца:
Не видать ли Алеси
Возле ясного солнца?

(Перевод М. Исаковского)

Во всех своих лучших песнях Я. Купала переключается со своими далекими предшественниками, с безымянными создателями народной песни. Он подхватил драгоценные традиции народной песни и донес их до наших дней, обогатив, разукрасив, расцветив их, вдохнув в них дыхание нашей новой жизни. Народная песня всегда отмечала,— употребляя ленинское выражение,— «самое простое, обычное, основное, самое массовидное, самое обыденное, миллиарды раз встречающееся», т. е. основные элементы, из которых складывается живая жизнь. Я. Купала принадлежит к тем счастливым поэтам, у которых очень развито чутье именно к этим основным элементам жизни. Это делает его лирику доступной и близкой миллионам. Обращение к традиционным и привычным жанрам — в данном случае — еще более усиливает эту доступность и близость поэзии Я. Купала народному восприятию.

Не предметности, не вещности требует теория социалистического реализма от нашей лирики. И не наивно-реалистического правдоподобия во всех поэтических ее элементах. Речь идет о новом лирическом мировоззрении, о новом лирическом восприятии мира, о новом поэтическом самосознании. Речь идет об участии — через посредство лирического слова — в построении коммунистического общества и коммунистических отношений между людьми. Все остальное приложится.

«Моя книга пахнет человеком...» — писал некогда знаменитый поэт античности Марциал, но это был едкий натуралистический запах античного декаданса. Человек, освобожденный революцией от пут «предистории», с огромной волей к творческому труду, с огромной широтой познания, радостный, живущий полностью всех человеческих чувств,— таков герой и творец нашей социалистической действительности. Лирика, создаваемая всеми народами нашей прекрасной свободной страны, пытается отразить все богатство нового, социалистического человека,



ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ
ЗАМЕТКИ



ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ Д. БЕРГЕЛЬСОНА ¹

1

В классических произведениях еврейской литературы XIX века нашли свое — хотя и противоречивое, в меру социального понимания их авторов — отражение значительные социальные процессы эпохи.

Первый из классиков еврейской литературы — Менделе Мойхер-Сфорим (1836—1917) в своих лучших произведениях (60-е и 70-е годы XIX века) саркастически разоблачал наследие фантазмагорического средневековья в жизненном укладе и в культуре еврейской среды, ратуя за новые отношения растущего капиталистического общества. В своем знаменитом «Путешествии Вениамина Третьего» Менделе пошел вслед за Сервантесом, повторив в отношении к современной ему действительности еврейского гетто пример гениального испанца.

Шолом Алейхем (1859—1916) живописал болезненный процесс приспособления еврейской мелкой и мельчайшей буржуазии к новому, капиталистическому укладу, создав тип «человека воздуха», иллюзорно пытающегося защитить себя от капиталистической действительности при помощи утрированного жеста и лихорадочного движения.

¹ Статья опубликована в журнале „Красная новь“ № 5, 1935.

Пере́ц (1851—1915), в известной мере приблизившись на одном из этих этапов своего зигзагообразного литературного развития (в 90-х годах прошлого века) к рабочему движению, создал в еврейской литературе замечательную, острую реалистическую новеллу о нуждах и гнете трудящихся, но с ростом противоречий капиталистического общества, уже вступившего в свою последнюю, империалистическую стадию, Пере́ц перешел на позиции буржуазии, находя ответ на свои искания и запросы в индивидуализме и национализме. Оставаясь по существу в заколдованном кругу буржуазных исканий, Пере́ц, однако, и в последний (реакционный) период своей литературной работы наносил своим творчеством (его объективным смыслом) удар буржуазно-мещанскому укладу, наносил удар господству «ночи на старом рынке». Творчество Пере́ца — даже последнего периода — было ярким художественным «свидетельством о бедности» капиталистической действительности.

Давид Бергельсон (родился в 1884 г.) как писатель вырос в идейном смысле под влиянием пере́цевских исканий. Основные мотивы его творчества (досоветского периода) — мотивы пессимизма, разочарования, отрицания действительности — пронизывали творчество Пере́ца последней полосы его литературной деятельности. Эти же мотивы разрабатывались в произведениях целого ряда еврейских писателей, выросших непосредственно под влиянием Пере́ца. Но в творчестве Бергельсона (его досоветского периода) эти мотивы достигли наибольшего сгущения и наиболее пластического выражения. Идейный переход Пере́ца на позиции буржуазии сопровождался в его творчестве усвоением европейского «модернизма», расцветшего в империалистическую эпоху. От стилизации религиозного фольклора Пере́ц мечется к импрессионизму и символизму, «модернизм» начинает господствовать в еврейской буржуазной (и мелкобуржуазной) литературе. Развиваясь под влиянием Пере́ца и откликаясь на интеллигентские искания своего времени, Бергельсон уже с самого начала обнаруживает большую самостоятельность в основных линиях своего творчества.

В идейном отношении Бергельсон (досоветского периода) выделяется своей непричастностью к той националистической горячке, которая охватывала Переца, как и многих других представителей тогдашней еврейской буржуазной (и мелкобуржуазной) литературы. А в отношении художественной формы Бергельсон создает своеобразную модификацию импрессионизма с явственно прорывающейся из-под спуда реалистической струей, в отдельных моментах сближающей бергельсоновский рисунок с широким художественным письмом Шолом Алейхема.

2

Одним из первых рассказов Бергельсона был рассказ «Глухой» («Дер тойбер»), начатый им еще в 1906 году, но увидевший свет лишь в 1910 году. В рассказе этом Бергельсон рисует стихийный, «глухой» протест старого рабочего против эксплуататоров, протест неосознанный и не находящий должного направления.

Но дебютировал Бергельсон в печати и обратил на себя внимание критики повестью «У вокзала» («Арум вокзал», 1909). Уже здесь мы находим у Бергельсона тот идейно-художественный комплекс, который получает свое дальнейшее развитие и завершение в последующем творчестве Бергельсона. В центре бергельсоновского творчества — уже с ранней этой повести — становится «лишний человек», человек, не находящий себе места в жизни, человек, идущий мимо жизни. Но социальное содержание понятия «лишний человек», как и самый характер образного воплощения этого «лишнего человека», выкристаллизовывается у Бергельсона не сразу. В разбираемой ранней повести у Бергельсона действие строго локализовано, оно происходит в заброшенном углу, у «каменного красного вокзала», мимо которого несутся ярко освещенные поезда с «доброй и радостной вестью». Читая эту повесть, думаешь, что меланхолический пессимизм ее и тоска ее героя, незадачливого Бейнуша Рубинштейна, бывшего «аристократа», овладевшего религиозной пре-

мудростью, а сейчас проедающего женино приданое, в то время как другие купцы и торговцы «делают деньги», что пессимизм этот и ощущение ненужности, «лишности» ограничены пределами изображаемого Бергельсоном заброшенного угла и его специфической среды.

Но в дальнейших произведениях Бергельсона, в доставившем ему славу романе «Все кончено» («Нох алемен», 1913) и в романе «Отход» («Опганг» был начат Бергельсоном еще в 1913 году, напечатан лишь в 1920 году) исчезают прежние узкие пределы действия, бергельсоновский пессимизм проявляет тенденцию ко всему большему и большему расширению своего «плацдарма», претендуя в последнем из названных романов («Отход») даже на универсальность, принимая очертания целого мировоззрения. Тоска, разочарование, ощущение своей ненужности, характерные для основных персонажей бергельсоновских произведений его досоветского периода, сгущаются в романе «Отход» в ощущении смерти, призрак которой все время реет над всем действием романа (кончивший жизнь самоубийством Мейлах является «вечным спутником» покуда еще живых героев романа).

Где причина этого глубокого пессимизма бергельсоновских персонажей, где причина этой потери «чувства жизни», этой их душевной опустошенности? Бергельсон пришел в литературу после поражения первой русской революции, в ту эпоху, когда настроения упадка и реакции, настроения декаданса охватили большие слои буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции. Сам Бергельсон пробует (правда, отдаленным образом) связать судьбу героев своего романа «Отход», интеллигентов Мейлаха и Хаим-Мойше, с революцией 1905 года, намекая таким образом на источник их разочарования и пессимизма, но связи бергельсоновских персонажей с революцией остаются внешними и чрезвычайно отдаленными. В романе «Все кончено» Бергельсон избирает совсем иной фон и иную среду.

Героиня романа «Все кончено» Мирелэ является единственной дочерью Гадальи Гурвица, представителя угасающего рода еврейской буржуазной аристократии,

долженствующей уступить свое место новым людям, буржуазным выскочкам — парвеню, которых капиталистический порядок призвал из вчерашнего «небытия» к деланию «новой жизни». В начатом и незаконченном письме Мирелэ писала о самой себе: «Я переживаю свою осень... Со дня своего рождения я переживаю осень, а весны у меня никогда не было. Кто-то за меня ее пережил, эту весну, и мне со дня на день становится яснее: еще прежде, нежели я родилась, кто-то пережил мою весну». Мирелэ как бы пришла в этот мир со своей тоской, источники ее тоски в ней самой (немецкие критики, писавшие о Бергельсоне, сравнивали Мирелэ с флюберовской мадам Бовари). Бергельсон избирает фоном для «начала конца» своей любимой героини угасание ее семьи, угасание буржуазно-аристократического рода, угасание культуры, создавшейся целыми поколениями таких, как ее отец Гурвиц. Любовь и привязанность свою к Мирелэ Бергельсон проецирует и на ее отца Гедалью Гурвица, и на его культуру, угасающую вместе с этим «последним из могикан».

Разочарование Мирелэ, ее пессимизм беспредметный: они не являются результатом каких-либо поражений, они не пришли на смену разбитых стремлений и желаний. Вы не слышите порывов ветра, который опустошил ее душу и сердце, вы не видите ее печального опыта. Мирелэ приходит к выводу Екклезиаста о «суете сует» не на основе опыта и мудрости, она приходит к этому потому, что у нее нет «чувства жизни». И единственной ее активной реакцией является презрение к окружающей буржуазно-мещанской жизни, ощущение ее лжи, пустоты и бессодержательности.

Русский читатель неминуемо вспомнит, в связи с такими произведениями Бергельсона, как роман его «Все кончено», имя Чехова — Чехова, создавшего «Чайку» и «Вишневый сад». Но между Чеховым и Бергельсоном при наличии отдельных точек соприкосновения — огромная разница в самом существе их природы. Тоска чеховских героев отнюдь не беспредметна: когда его «три сестры» стремятся «в Москву, в Москву», то при всей неопределенности и расплывчатости их стремлений мы можем назвать эти стремления по имени;

чеховские герои задыхаются в убогой социальной среде, но они мечтают о лучшей жизни «через двести-триста лет». При всем своем лиризме в отношении к «вишневому саду» Чехов сохранил в своей художественной памяти ужасы крепостного права, взрастившего этот «вишневый сад». Как впоследствии Бергельсон, Чехов дарит своим презрением капиталистического парвеню Лопухина, который «размахивает руками», но в то время как Бергельсон идеализирует угасающий буржуазно-аристократический уклад Гедальи Гурвица, Чехов рисует разоряющихся владельцев «вишневого сада» с тонкой иронией. Чеховское творчество пронизано ожиданием новой социальной атмосферы, бергельсоновское творчество (досоветского периода) проникнуто чувством социальной опустошенности, проникнуто фаталистическим ощущением конца. Правда, это ощущение не принимает у Бергельсона страстных апокалиптических очертаний. Бергельсон лишь элегически рисует «осень увядания» (в этом отношении приближаясь к «Мистериям» Гамсуна). Отражая общие настроения декаданса, охватившие большие слои интеллигенции после поражения первой русской революции, творчество Бергельсона (досоветского периода) своими корнями уходит гораздо глубже, от него веет при всей ограниченности рисуемой Бергельсоном социальной среды последним дыханием целой угасающей эпохи.

Большое социальное значение этого периода в художественном творчестве Бергельсона заключается в том, что, даже не осознавая этого, Бергельсон произносит здесь суровый приговор над капиталистической действительностью, достигшей последней стадии своего развития, над ее опустошенностью, над ее обреченностью. Бергельсон на этом этапе своего творчества не ставит перед собой сознательной художественной задачи взорвать капиталистическую действительность, он по существу сам остается в пределах буржуазной ограниченности, но капиталистическая действительность как бы сама себя отрицает через творчество Бергельсона, мастерски давшего субъективное ощущение конца буржуазного мира. Вот в этом «самоотрицании» капиталистического общества, объективно проступаю-

щем в бергельсоновском пессимизме, и заключается «исторически-реальное» социальное содержание бергельсоновского творчества досоветского периода. И это дает нам право сказать, что большой мастер слова Бергельсон создал произведения, становящиеся в один ряд с классическими произведениями еврейской литературы.

3

Еврейская классическая литература шла в основном по линии реализма, давая широкое художественное обобщение социальных процессов, происходивших в еврейской среде, и создав целый ряд художественных типов, отражающих народную жизнь в глубоком смысле этого слова. «Модернистские» течения связаны в еврейской литературе прежде всего с именем Переца, творчество которого (последнего периода) является как бы конденсатором буржуазно-интеллигентских исканий в еврейской среде. Но любопытно, что даже в стиле Шолом Алейхема, этого великого реалиста, мы наблюдаем черты знаменательного перелома, как только Шолом Алейхем делает попытку подойти к явлениям последнего этапа в развитии капиталистического общества. Последнее из наиболее значительных произведений Шолом Алейхема «Мальчик Мотл» вдоль и поперек прорезывается явственно проступающими чертами импрессионизма. Импрессионизм давал возможность ограниченному буржуазными рамками писателю подойти стороной к явлениям, требовавшим решительной суровой оценки; импрессионизм давал возможность писателю как бы зажмурить глаза и таким образом уйти от «прямого ответа» на «вопросы роковые». В еврейской литературе импрессионизм нашел самое свое яркое выражение в творчестве Бергельсона.

Перед Бергельсоном стоял целый ряд сложных художественных задач. Первая из них была проблема языка. Классическая еврейская литература имела дело с народной жизнью в широком смысле слова, и задача литературного языка сводилась для нее преимущественно к тому, чтобы «свести счеты» с фольклором, за-

имствуя из него положительные элементы и ведя борьбу с тем, что в нем было косного и социально-отсталого. Процесс «европеизации» и «универсализации» народного языка двинулся далеко вперед в творчестве Переца (радикального периода) и в творчестве американско-еврейской революционной поэзии 90-х годов (Винчевский, Бовшовер и др.) благодаря тому новому большому социальному содержанию, которое внесло в еврейскую литературу это творчество. Перед Бергельсоном стояла труднейшая задача — найти соответственную языковую форму для своей рафинированной психологической среды. Идя характерным для импрессиониста путем, заставляющим избегать встреч лицом к лицу с явлениями действительности, Бергельсон отказывается от диалога и строит свои произведения на «косвенной речи». Но в процессе создания этой «косвенной речи» Бергельсон чрезвычайно обогащает еврейский литературный язык.

Психологизм Бергельсона (я пока все время имею в виду досоветский период бергельсоновского творчества) отличается теми же чертами «беспредметности», которые характерны для всего пессимистического умонастроения бергельсоновских персонажей. Импрессионистский его психологизм (а в том уже вина импрессионизма вообще) лишен мотивации, он не знает нарастания, развития, изменения. Это — психологизм «лирический», акварельный, лишь концентрически повторяющий априорную фатальность его исходного пункта. Он действует не силой своей аргументации, а нагнетением, гипнозом повторения. Но тут прорывается вторая, «подспудная» линия в бергельсоновском творчестве, та здоровая реалистическая струя, которая, собственно, всегда была присуща Бергельсону, но держалась им «в черном теле», в подчинении к «высокой» и «благородной» интеллигентски-импрессионистской линии. Эта здоровая реалистическая струя, обнаруживающая в Бергельсоне прекрасного наблюдателя и знатока еврейского быта в разнообразных его проявлениях, характерна для его повести «В одичалом городе» («Ин а фаргребтер штот», 1914) и для его небольших рассказов, как «Мелюзга» (я этим чеховским загла-

нием вольно передаю еврейское заглавие «Дройб»). Эта же реалистическая струя сказывается и в его романах, в прекрасно вылепленных образах различных представителей буржуазно-мещанской среды, внося «плоть и кровь» в художественную ткань бергельсоновских настроений. Эта подавленная реалистическая стихия Бергельсона с новой силой зазвучала в советском творчестве Бергельсона, на основе новой действительности и нового художественного мировоззрения.

4

Путь Бергельсона к нашей революции шел зигзагами, на одно время уведшими писателя в сторону от нее. Годы, проведенные Бергельсоном вне нашей страны, дали ему достаточно материала для сравнения и поучительных выводов. Сознательная общественно-политическая ориентация на нашу революцию и на нашу действительность принимает более определенные очертания в журнале «Ин шпан» («В упряжи»), который Бергельсон начинает издавать в 1926 году. Эта новая ориентация сказывается в публицистических декларациях журнала, призывающих ушедшую интеллигенцию впрячься в «телегу революции». Но она к этому времени уже находит подтверждение в печатаемых здесь Бергельсоном новеллах и первых главах большого его романа «Мера закона».

Роман «Мера закона» («Мидас Гадин», отдельной книгой роман вышел лишь в 1929 году), безусловно, является переломным в творчестве Бергельсона. То, что подготовлялось и намечалось в его творчестве в течение ряда лет, нашло здесь яркое и конденсированное выражение. Идейное содержание романа сводится к приятию революции как «карающего закона», как закона, вершащего суд и расправу над старым миром, погрязшим во лжи, в крови, в притеснении человека человеком. Являясь в высшей степени знаменательным в плане субъективного приближения Бергельсона к революции, включая чрезвычайно яркие страницы,

ставящие этот роман в ряд лучших произведений еврейской литературы на тему о гражданской войне, роман «Мера закона», конечно, чрезвычайно далек от правильного понимания основного смысла и характера пролетарской революции.

Недаром заглавие романа взято Бергельсоном из религиозного обихода: основной его герой и носитель идеи революции, начальник «особого отдела» в пограничной полосе, Филиппов, как бы сам является орудием революционного «фатума», исполняя лишь волю «пославшего его». И добровольный уход Филиппова навстречу смерти (смерть его, по его мнению, должна была сплотить противоречивые силы его отряда) завершает «мессианский» характер его облика. Одиночество и обреченность, столь характерные для бергельсоновского досоветского творчества, проецируется в «Мере закона» на таких людей, как Филиппов, которые в действительности являются носителями активного, волевого и, главное, созидательного мировоззрения и действия. Годы гражданской войны дышали могучей суровостью, но Бергельсон внес в свое повествование об этих героических и мужественных годах колорит обреченности и фатальности.

«Мера закона» Бергельсона является любопытнейшим свидетельством борьбы стилей в творчестве писателя, перестраивающего свое художественное мировоззрение. Импрессионизм идет здесь по следам художника, то и дело заявляя о своих притязаниях, врываясь в чуждую среду и заволакивая ее собственные, присущие этой среде «локальные цвета» пеленой своей традиционной (традиционной для досоветского творчества Бергельсона) «импрессии». Реалистическая сила бергельсоновского таланта сказывается здесь в изображении пограничного местечка с его социально-разнообразными обитателями в годы гражданской войны.

Той же теме гражданской войны посвящены и рассказы Бергельсона, собранные в книге «В бурные дни» («Штуремтег», 1927; некоторые не вошедшие сюда рассказы написаны раньше, в 1921—1923 годах). Революция здесь обращена к Бергельсону преимущественно своей стихийной стороной, художественное вни-

мание писателя привлекают социальные инстинкты. Сравнительно редко обращаясь в свой досоветский период к жанру рассказа и новеллы, Бергельсон тем не менее создал в этой области замечательные образцы; среди рассказов, собранных в книге «В бурные дни», есть маленькие шедевры, как «Чей-то путь» («Эйнемс а вег»). Бергельсон дает здесь прекрасный образ молодого извозчика, привыкшего всю свою жизнь работать на других и живущего слепым инстинктом. Стремясь пробиться через захваченную петлюровцами округу к своей невесте, живущей в далеком городе, Аба (так зовут бергельсоновского героя) на своем пути побратался с партизанским повстанческим отрядом, и дело революции стало для него своим, родным.

5

Крупнейшим по своему охвату произведением нынешнего периода бергельсоновского творчества является его большой роман «У Днепра», первый том которого («Пенэк») вышел в 1932 году¹. По замыслу автора — роман этот должен превратиться в целую эпопею, охватывающую время от конца 80-х годов прошлого столетия вплоть до нашей революционной действительности. Для Бергельсона — это, собственно, «история моего современника», только взятая на широком социальном фоне.

Роман «У Днепра» представляет собою, так сказать, внутреннюю, «имманентную» переоценку прошлых «ценностей» писателя, проведенную художественными средствами его искусства. Объектом этой художественной переоценки является та же социальная среда, которая раньше, в досоветский период Бергельсона, вызывала у писателя иные художественные реакции. Действие первой части романа сосредоточивается во-

¹ Позднее Бергельсон на основе этого романа написал пьесу, поставленную в 1933 году в Московском еврейском театре. Видоизменив ряд идейных моментов своей концепции, Бергельсон не разрешил в названной пьесе до конца противоречия, коренящегося в основной идее произведения.

круг семьи «первого богача» во всей округе Михоэла Левина, т. е. оно протекает приблизительно в той же социальной среде, которая составляла фон в романе Бергельсона «Все кончено» (в романе «У Днепра» действие лишь только несколько передвинуто по времени назад). Михоэл Левин и Гедалья Гурвиц (персонаж из романа «Все кончено») являются по существу экземплярами того же социального рода, данными только в совершенно ином аспекте. Гедалью Гурвица, угасание его рода Бергельсон окружал в свое время элегической дымкой, скрывавшей эксплуататорскую сущность его уклада и его культуру. Все декоративные завесы, вся орнаментика удалена сейчас Бергельсоном: его художественная задача заключается сейчас в том, чтобы совлечь те торжественно-библейские одеяния, в которые любят рядить буржуазию (в частности, свою родную буржуазию) художники буржуазно-фашистского типа (как, например, Шолом Аш). Буржуазия хотела бы, чтобы рассказ о ней звучал как величественное сказание о патриархах человеческого рода, но ее родословная и эпопея ее «анабазиса» не включает в себя торжественности и величия: они покоятся на поте и крови трудящихся масс. В своем новом романе Бергельсон и идет по линии разоблачения буржуазии, совлечения ее пышных одежд.

Но для того, чтобы художественно вскрыть социальную сущность буржуазии, необходимо ей (буржуазии) противопоставить вторую «сторону» социальной распри — класс угнетаемых и эксплуатируемых. И вот здесь Бергельсон рвет с узкими пределами своего до-советского социального диапазона, он расширяет социальную среду своего творчества, он вводит в действие романа наряду с буржуазным «домом» плебейскую массу окраинных улочек и людей «кухни». «Медиумом», посредником между этими двумя социальными мирами, является отпрыск буржуазного «дома», младший сын Михоэла Левина, мальчик Пенэк (недетская наблюдательность которого, вероятно, приведет его впоследствии к «ремеслу», схожему с ремеслом самого писателя). Для того чтоб психологически оправдать эту близость Пенэка к противоположному социальному

миру, писатель делает Пенэка «изгоем» своей буржуазной семьи, нелюбимым сыном, воспитываемым на «кухне» (потому что мальчик является живым воплощением барского «греха»).

Показ рисуемой действительности глазами Пенэка — это последняя дань Бергельсона своему прежнему импрессионистскому методу, еще сказывающемуся в романе. Наряду со страницами, прекрасно передающими детскую психологию (например, первые детские ощущения смерти), мы здесь сталкиваемся местами с психологической перегруженностью детского восприятия. Большие, широко раскрытые глаза Пенэка (порой только их и видать на его лице) с жадностью впитывают все необычайные и многообразные явления окружающей действительности, и, очевидно, на эти детские зрачки Бергельсон хочет взвалить вину за экспрессионистскую (мы видим здесь порой своеобразный переход былого бергельсоновского импрессионизма в экспрессионизм) причудливость тех или иных очертаний. Это особенно сказывается в тех чертах гротеска, которыми изобилуют портреты многочисленных персонажей романа (Шейнл — длинная, с ее бледным носом на пунцовом лице, Муня — длинный, с его страстью к аптечным склянкам и т. д. и т. д.). Гротеск этот приобретает порой яркую социальную осмысленность, например потрясающая «пляска» Алтера у жернова или сборище калек перед домом Левина в ожидании врачей (в последней главе).

Импрессионистские черты остались здесь и в самой манере письма, вносящей некоторую фрагментарность, и в постоянно повторяющихся внешних характеристиках персонажей, характеристиках, превращающихся в «лейтмотивы» этих персонажей. Но основная линия романа — широкая реалистическая линия, одухотворенная новым социальным мировоззрением, которым Бергельсон обязан Октябрьской революции, нашей советской действительности.

Изображение ремесленной среды и людей «кухни» имеет яркие образцы в еврейской классической литературе (Шолом Алейхем, Менделе), да и сама тяга ребенка из буржуазной (или мещанской) среды к ре-

месленному люду, влекущему к себе своей экзотичностью, столь отличающейся от обычного, размеренного мещанского уклада, является в известной мере традиционным мотивом в еврейской классической литературе. Но Бергельсон находит совершенно новые яркие краски, реалистическая его кисть пишет смело, уверенно, создавая ряд замечательных образов (извозчик Янкель и др.). Мы становимся свидетелями того, как воскресает к полноценной жизни диалог, глубоко схи-роненный Бергельсоном во времена импрессионизма под спудом «косвенной речи». И в устах его персонажей из народных «низов» диалог этот обогащается живыми соками фольклорной речи (или лучше: народной речи), над которой все время бодрствует испытанное, тонкое ухо замечательного мастера слова.

Первые главы второй части романа «У Днепра», публикуемые сейчас Бергельсоном на еврейском языке (во втором альманахе «Советиш»), еще более расширяют социальный диапазон бергельсоновского действия, перенося его в большой город и вовлекая в его круг все новые и новые социальные явления и образования. С замечательной пластичностью Бергельсон лепит здесь образ за образом, продолжая и углубляя свое дело разоблачения социальной сущности буржуазии.

Приближаясь к революции 1905 года, Бергельсон раздвигает широкую эпическую картину, отражающую напряженную предреволюционную классовую борьбу и рисующую ее разнообразные проявления в еврейской среде. Все больше впитывая в себя революционное содержание, мастерство Бергельсона начинает звучать с предельной полнотой и богатством.

Рожденное в общественные «сумерки», между двумя революциями, воспитанное на представлениях и навыках буржуазной мысли, последней стадии буржуазного общества, творчество Бергельсона под социальным напором и под преобразующим влиянием нашей социалистической действительности цветет сейчас новым ярким цветом, выдвигая Бергельсона в первые ряды тех писателей, которые упорно и мастерски работают в литературе социалистического реализма.

О РОМАНЕ НИСТОРА „СЕМЬЯ МАШБЕР“¹

1

Н незаслуженно мало известным у нас именам относится имя выдающегося еврейского советского писателя — Нистора. Нистор — по преимуществу прозаик, но он неоднократно обращался также к поэзии. Историк еврейской литературы с пристальным вниманием отнесется к его поэтическому творчеству, так как он увидит в нем зерна, давшие замечательные ростки в дальнейшем развитии новейшей еврейской поэзии. Творчеству Нистора многим обязаны в своем развитии такие еврейские поэты, как Л. Квитко, Л. Резник, Э. Фининберг.

Ранняя проза Нистора стояла на грани поэзии. Это предопределялось общим символистским направлением его раннего творчества. Нистор был не столько рассказчик, сколько сказочник, пытавшийся сочетать старинные сказки одного из хасидских учителей, Нахмана Брацлавского, с новейшими символистскими исканиями последнего из еврейских классиков — Ицхок-Лейбуша Переца. Царство этих «сказок» Нистора было населено традиционно-сказочной «флорой» и «фауной». Язык их был стилизацией библейского и средневекового еврейского фольклора. Одним

¹ Статья опубликована впервые в „Литературной газете“ № 36 (887) от 30 июня 1940 г.

из основных персонажей «сказок» Нистора был «геер», т. е. путник, искатель, никогда не останавливающийся, неустанно продолжающий свои поиски. Ни цель, ни смысл этих поисков не названы у Нистора. Да вряд ли они были достаточно ясны самому писателю. Они сокрыты у него под покровами традиционной символики. Недаром псевдоним писателя — Нистор — значит: тайный, сокровенный.

Но одно было совершенно бесспорно. Созданный Нистором мир вымысла («Вымыслом» назывались отдельные сборники его «сказок») был убежищем от ужасов и бессмыслицы капиталистической действительности, чуждой его писательскому сознанию и восприятию. Писатель искал правды, красоты, смысла и находил их там, где их находили многие его предшественники-мечтатели — в созданиях фантазии, в наивной игре мечты и мысли, в сплетении слов и звуков, за которыми чудилась магическая сила власти и покорения мира. Такое убежище было, конечно, утопическим по самой своей природе. В таком убежище трудно было скрыться от действительности, которая требовала прямых ответов на «вопросы роковые». Особенно трудно было скрыться писателю, обладающему ищущей мыслью и честным сердцем.

2

Великая Октябрьская социалистическая революция, конечно, явилась для Нистора огромной проблемой. Трудность этой проблемы заключалась не в субъективном «приятии» революции. Революция прежде всего уничтожила старую действительность, которая была чужда, ненавистна писателю. И уже с этой точки зрения революция представлялась освободительницей. Мечтатель и романтик, Нистор вскоре увидел и те новые, широчайшие горизонты, которые революция открывала для человеческой мечты, для поисков его неутомимого «путника».

Но трудность проблемы революции встала перед Нистором как художником. Символистский художе-

ственный метод, который он до того применял, явно нуждался в замене. А путь к реализму был для Нистора, художника глубоко органического, чрезвычайно трудным. Присущая писателю внутренняя стойкость, внешне оборачивавшаяся «упрямством», не позволяла ему так легко сменять позиции. Возник спор с самим собой, с большим художником, с его художественным мировоззрением, с его традициями, с его искусством. Мы не будем останавливаться здесь на отдельных этапах этой борьбы. Скажем только, что Нистор наконец вышел (после многих лет упорных внутренних исканий) на широкую дорогу большого реалистического искусства.

3

Свидетельством этой победы является большой роман Нистора «Семья Машбер». Первая часть романа вышла отдельной книгой (на еврейском языке) в 1939 году. Сейчас в периодических изданиях уже опубликованы главы второй части. Перед нами — произведение, достигающее сорока печатных листов. Предстоит еще большая работа над последующими частями. Являясь важным этапом в художественном развитии самого Нистора, роман его в то же время безусловно принадлежит к наиболее значительным произведениям еврейской советской прозы.

Время действия романа — 60—70-е годы прошлого столетия. Место действия — город N, в котором читатель легко узнает Бердичев, являвшийся в старое время типическим городом еврейской «черты оседлости» и не раз служивший объектом для изображения в еврейской классической литературе. Менделе Мойхер-Сфрим обессмертил этот город под именем Глупска, в выборе имени, а также отчасти и в характере изображения следуя за щедринской традицией.

Не только время и место действия роднят роман Нистора с еврейской классикой. Родство здесь более глубокое: как обычно в произведениях Менделе, так и в романе Нистора повествование идет о старом, от-

жившем укладе, о целой эпохе, которая пережила самое себя. Пафос Менделе и заключался в отрицании затянувшегося «средневековья» в еврейском быту и культуре. Сейчас советский художник Нистор вновь вернулся к теме еврейского «средневековья», еще широко и властно бытовавшего в XIX столетии. Разница между Нистором и его предшественниками определяется тем, что Нистор является советским художником, он творит в социалистическую эпоху, он знает уже *третью* (после феодального «средневековья») социально-экономическую формацию: *социализм*. Нистора, значит, отличает от предшествовавших ему художников перспектива нашего времени, перспектива социалистической эпохи.

Внешне роман Нистора является историей одной семьи, но история ее дана на широком фоне разных социальных слоев и их взаимоотношений. Нистор рисует яркую картину тогдашнего быта, социальных отношений, духовных запросов. Автор разворачивает поистине большое историческое полотно.

4

Город N расположен тремя «кольцами». В самом центре его находится рынок, являющийся «сердцем» города. Около рынка расположились многочисленные «дома божии», которые начинают собой второе «кольцо», собственно город. Затем тянутся предместья, составляющие третье «кольцо». Пока внимание автора по преимуществу сосредоточено на описании первых двух «колец».

В дальнейшем повествовании автор обещает подробнее остановиться на жизни предместий и показать те ростки, на которых впоследствии выросло революционное движение.

Нистор дает поражающее своей выпуклостью и точностью описание рынка, над которым распростерлись крылья тут же, по соседству разместившейся божьей благодати. Наша литература давно не знала страниц, где так ярко было бы показано «соседство» бога и рынка.

Последний из еврейских классиков — Йцхок-Лейбуш Перец — оставил нам произведение, которое звучало, как отходная всему старому миру. Оно называется «Ночь на старом рынке». Нистор иногда тоже прибегает к колориту перецевской «Ночи». Вся книга Нистора проникнута ощущением социальной обреченности всего старого, отжившего уклада, который покоился на феодально-средневековых взаимоотношениях и религиозном суеверии. Эта идея — обреченность на слом старого мира, его жизнепорядка и культуры — является одной из основных идей романа.

Свое повествование Нистор все время ведет от имени стилизованного рассказчика, который как бы является нашим путеводителем в этом неведомом нам экзотическом мире прошлого. Несмотря на то что действие романа происходит не так уж давно — всего лет 70 тому назад, вас ни на минуту не покидает ощущение того, что все это — далекое, бесконечное прошлое.

Рассказчик ведет свой рассказ в таком тоне, в каком говорят об исчезнувших эпохах, об ископаемых, о какой-нибудь палеозойской эре. С трогательной точностью рассказчик подробно описывает все, что он встречает на своем пути: и людей, и их поступки, и окружающие их предметы. Пусть потомки знают: вот такую была столь недавняя и вместе с тем такая от нас далекая, исчезнувшая, с лица земли стертая жизнь.

5

Жизнь эта, как и вся жизнь прошлого, покоилась на эксплуатации человека человеком. Она не могла не родить в эксплуатируемой массе хотя бы приглушенного чувства социального протеста, поисков правды на земле. Автор выводит целый ряд «правдоискателей», не согласных с существующим порядком и ищущих других форм общежития. Но условия того времени, когда религиозные формы мышления еще властно господствовали в быту, толкали этих «правдоискателей» на путь сектантского аскетизма и мес-

сианистских ожиданий. Нистор показывает внутреннюю искренность их поисков «правды» и вместе с тем их объективную беспомощность.

Наряду с идеей социальной обреченности старого жизненного уклада, здесь проступает вторая основная идея произведения Нистора: идея утопичности и бесплодности пассивного ожидания социального чуда, ожидания, возвращенного религией рабства и бессилия.

Мы в общих чертах наметили идейный и тематический круг книги Нистора, но ведь художественное произведение живет образами. Основное внимание автора сосредоточено вокруг членов семьи Машбер и главным образом вокруг братьев Моисей и Лузи. Пути этих братьев расходятся: Моисей — богатый купец, ростовщик; старший брат, Лузи, в поисках «правды» ушел от «мира», примкнув к брацлавскому ответвлению хасидской секты. На противопоставлении этих двух образов строится основная линия романа. Особенное место занимает третий брат, эпилептик Алтер, болезнь которого завершается напряженными эротическими переживаниями. В обрисовке его автором, безусловно, чувствуется художественное воздействие Достоевского.

Помимо этих основных персонажей, перед нами целая вереница пластических образов различного социального и психологического склада. Тут и завсегда-тай рынка, и обитатели «третьего кольца», и еврейские купцы, и польские помещики, и люди дна, и служители религии, и представители разных сект, и многие, многие другие. Эпизодические фигуры насчитываются здесь десятками. Автору иногда достаточно нескольких штрихов, чтобы образ врезался в нашу память.

Чего, например, стоит дамский портной, которому религиозные предписания не позволяют смотреть на женщин, для которых он шьет, потому что они — сосуд дьявола! Молодой подмастерье снимает мерку, а портной, не глядя в сторону женщины, записывает под диктовку колонки цифр, чтобы потом, на основании этих цифр, «теоретически» сшить одежду, призванную вместить «греховные» женские формы.

К подобным чертам гротеска Нистор обращается нёредко.

Книга Нистора обладает большой познавательной ценностью, она знакомит советского читателя совсем своеобразием быта и культуры отжившей эпохи. Но автора подстерегают большие опасности, от преодоления которых в последующем развитии романа зависит судьба его книги. Некоторые поступки его героев (это, например, относится к колоритнейшей фигуре Срули Гол) психологически недостаточно оправданы; в других же случаях психологическое содержание поступков и движений, психологическая «игра» начинает приобретать для автора самодовлеющее значение. Хочет автор того или не хочет, а роман-то ведь получается исторический! Взявшись за такую тему и за такие проблемы, автор уже *обязан* (если он намерен остаться значительным художником) дать правильное историческое решение затронутых вопросов. Он должен выяснить для себя и показать читателю движущие силы изображаемой эпохи. Когда Энгельс хотел определить признаки будущего искусства, он среди других признаков его называл «осознанный исторический смысл». Это требование «осознанного исторического смысла» мы особенно вправе предъявлять к произведению, рисующему большую и завершённую историческую эпоху.

Основные идеи романа свидетельствуют о «чувстве истории» у автора. Но отдельные, иногда достаточно существенные моменты в его произведении вызывают ощущение беспокойства. Своих «правдоискателей» Нистор связывает с определенным течением в хасидизме (с последователями Нахмана Брацлавского). В результате такой конкретизации получается, что некоторые внутренние порывы и стремления, свойственные изображаемым «правдоискателям», как бы всецело переносятся на все названное сектанское течение, которое в действительности объективно играло такую же реакционную роль, как и весь хасидизм в целом (несмотря на отдельные протестантски-еретические элементы). Это автором недостаточно дифференцировано и подчеркнуто. С другой же сто-

роны, бледной тенью пока проходит у Нистора горсточка носителей так называемой «Гаскалы», т. е. представителей еврейского Просвещения. А ведь «Гаскала» сыграла большую прогрессивную роль в еврейской среде на протяжении XIX века!

Эти недостатки сужают исторические горизонты большой и значительной книги Нистора. Но автор еще не закончил своего труда, которому посвятил много лет творческой работы. Нистор сможет считать свою задачу решенной, если ему удастся показать, как в темном затянувшемся еврейском «средневековье» вызревали светлые благодатные силы, распустившиеся и расцветшие потом в широком революционном движении последующей эпохи.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ПОЭТА Э. ФИНИНБЕРГА¹

1

Эзра Фининберг (родился в 1899 году), один из виднейших еврейских советских лириков², пришел в литературу в первые годы после Октябрьской революции, в годы гражданской войны. На Украине против революции выступила разбушевавшаяся кулацкая «петлюровщина», и она в своем разгуле захлестнула Украину кровью еврейского трудового населения. Этот разгул разбуженных социальными антагонизмами темных атавистических сил, стоивший жизни сотням тысяч людей, стерший с лица земли десятки поселений и местечек, надолго оставил свои кровавые следы. И жуткая эта полоса нашла свое отражение в ранних поэтических произведениях Фининберга, создав их мрачный колорит.

Первые строки Фининберга в его первой книге стихов «Дыхание» («Отем», 1922) говорят об «унаследованных путях» (так называется здесь цикл стихотворений). Поэт реагирует с предельной остротой

¹ Статья впервые напечатана в журнале «Красная новь» № 11, 1935. «Избранное» Э. Фининберга было переиздано в 1957 году издательством «Советский писатель».

² Все цитаты и стихотворения Фининберга, не вошедшие в русское издание, мы даем в собственном прозаическом переводе.—А. Г.

на «унаследованные пути» прошлого, отравляющего миазмами гниения новую, восходящую жизнь революции. Поэт видит, как в «червивой грязи, на проказе камня будень деда длится все и длится», и всю свою страстную ненависть поэт направляет против этого прокаженного «дедовского будня», яростно цепляющегося за свое господство. Но трагизм Фининберга, как поэта, на первом, раннем этапе его поэтического творчества заключается в том, что «унаследованные пути» прошлого, с которыми он повел борьбу, имелись и проявлялись не только в тогдашней нашей объективной действительности (стоит вспомнить, как Ленин различал в первоначальной советской действительности целых пять укладов), — трагизм тогдашнего Фининберга заключался в том, что эти «унаследованные пути» прошлого сковывали в известной мере его собственное поэтическое творчество. Социальный трагизм раннего творчества Фининберга заключается в том, что поэт не был с самого начала своего поэтического пути непосредственно связан с пролетариатом, с тем классом, который наносил последние удары сопротивляющемуся старому миру. Поэту предстояло еще преодолеть в себе самом «унаследованные пути» прошлого — «пути» идеалистического мировоззрения.

В одном из своих ранних стихотворений Фининберг сам признается, что «уж десять поколений, как я влачу бремя»... Плох поэт «без роду, без племени»; всякий большой поэт всегда ощущает свою органическую связь с долгим рядом поколений, с мучительными поисками, с борьбой и с достижениями предыдущих культур. Тем более это ощущение должно быть близко подлинному поэту пролетариата, призванного унаследовать все лучшее и ценное, что было создано человечеством, повторяя слова Ленина, «под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества». Но у поэта Фининберга на раннем этапе его поэтического творчества связь его с прошлым выступает часто не как бодрое ощущение культурного богатства, а именно как «бремя поколений», потому что в его ощуще-

ниях культуры, в его идейно-поэтическом достоянии, как оно нам дано в ранних произведениях поэта Фининберга, есть такие черты и элементы прошлых культур (чаще всего переломленных сквозь призму еврейской буржуазной и мелкобуржуазной культурной традиции, с заметным преобладанием библейской формулы), — такие черты и элементы, которые обречены на умирание, которые осуждены на исчезновение. В общей своей совокупности они выступают в раннем поэтическом творчестве Фининберга как идеалистическое художественное мировоззрение.

Фининберг остро и страстно ненавидит «прокаженное» прошлое и неустанно преследует его по пятам, саркастически добывая его последние остатки в их разнообразных проявлениях. Художественная задача поэта в отношении к самому себе, к своему собственному поэтическому творчеству заключалась в преодолении и уничтожении тех идеалистических «пут» прошлого, которые искажали на ранней стадии его художественного развития его внутреннее, инстинктивно-непосредственное ощущение новой жизни, ощущение революции.

Ведь уже с первых своих поэтических шагов Фининберг все свои надежды связывал с растущей и побеждающей революцией, но избавительница-революция рисовалась ему тогда в символично-идеалистических очертаниях. «Унаследованные пути» выступают у Фининберга как отрицаемая антитеза, как противопоставление, которое должно быть снято. Положительная, утвердительная теза поэта дана в самом названии его первой книги: это — «дыхание», живое и живительное, дыхание новой жизни. Поэт говорит, что он находится «в весеннем преддверии», и он видит, как «высоко над буднем деда млечный путь ведет к моему мраморному дому». Теза о новой жизни дана здесь в символично-идеалистической формулировке, и эта формулировка вполне соответствовала идеалистическому мироощущению тогдашнего Фининберга.

Вторая книга Фининберга, носящая заглавие «Стихи» («Lider», 1925), с особой силой и настойчивостью подчеркивает ту «антитезу» поэта, которая зазвучала у Фининберга с первых его поэтических строк, антитезу зла, атавистического порока, смрада умирающего прошлого. Но если первая книга, отражавшая юношеское «дыхание» поэта, давала игру света и тени, озаряясь в конечном счете сиянием «млечного пути», то вторая книга стихотворений Фининберга, при всех своих поэтических оговорках, проникнута по существу глубоким пессимизмом, на время полонившим поэта и закрывшим ему путь к его светлому «мраморному дому». В этой книге, в самой ее поэтической ткани наиболее сказались те «унаследованные пути» прошлого, против которых сам поэт саркастически выступал. Противоречия реальной, конкретной революционной действительности, все ее трудности на первых этапах ее развития, с особенной обнаженностью выступившие в период нэпа, Фининберг воспринимал с особенной остротой, и, не обладая тогда диалектическим пониманием вещей, поэт изолировал эти противоречия и трудности революционной действительности от созидательной работы пролетариата. Этим и объясняются пессимистические тона в целом ряде поэтических произведений Фининберга, особенно звучащие во второй книге его стихов.

Уже в первой книге Фининберг говорил о своей «светлой сестре», павшей обесчещенной в «пустыне». На месте «пустыни» вырастает сейчас перед галлюцинирующим взором поэта «Вавилон», огромный город зла и порока, с традиционными блудницами, со всем своим ритуалом похоти и разврата, таящегося в ночных рвах. Выражаясь терминами поэтики, происходит реализация, конкретизация метафоры, лишь едва намеченной в первой книге. Метафора зла и порока, поэтически овеществляющая «унаследованные пути» прошлого, растет, ширится, заполняет в новой книге большие пространства. И что всего трагичнее: если этой «антитезе» зла и порока, отрицаемой анти-

тезе «унаследованных пут» Фининберг ранее категорически противопоставлял свою положительную, утвердительную тезу о светлом «мраморном доме», то сейчас поэт как бы сам оказывается во власти «анти-тезы» (в подчинении, в «подданстве» у Вавилона, говоря его же словами) и подлежащая отрицанию антитеза как бы стремится стать утверждаемой тезой. Поэт падает под непосильной ношей, под «бременем поколений», и *свое* падение он как бы обобщает — и в этом заключается социальная парадоксальность его второй книги — в полные отчаяния, глубоко пессимистические и глубоко неверные (именно своим обобщенным характером) формулы о том, что трепещет и замирает под топчущими шагами Вавилона *наша* голубая, прекрасная песнь о том, что *наша* молодость падает, падает со скал, куда она взбиралась в своих поисках с кувшинами в руках. Это — *ложное* обобщение, потому что поэт в своей социальной галлюцинации, исказившей перспективу, переносит здесь свое падение на героическую эпоху, не знающую падений и колебаний. В своем эпиграфе к книге поэт обращается к «дорогому брату, темному Сизифу», но Сизиф сродни лишь усталому поэту, он не сродни героической революции, изменяющей мир.

В «Вавилоне», воздвигнутом галлюцинирующей мыслью художника, Фининберг — на этом, полном трагических срывов этапе своего творчества — видит какую-то извечную категорию. Он не раз возвращается к атаквистической жестокой и разрушающей силе человека; он видит перевозданный, неупорядоченный хаос (поэтически выражая его библейской реминисценцией парящего над водой «духа»), он с болью отмечает огромное «равнодушие» природы к человеку: «степь разумеет не путника, степь разумеет самое себя». Как далеко это отъединенное ощущение природы от гётевского гармонического сознания, которое — при всей фаустовской усталости — не противопоставляет «путника» природе, а дает его в природе, окружает его природой:

Не пылит дорога,
Не дрожат листы...

Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Не ощущение единства, а фаталистическая отъединенность от природы звучит в поэтических строках Фининберга, для которого родство с природой выступает пока лишь в форме злого, порочного, *животного* атавистического инстинкта, в форме злой, хаотической стихии. Фининберг с большой художественной силой рисует эту жестокую атавистическую силу «прошлого», разбужденную социальными антагонизмами, разбужденную враждой к нарождающейся новой жизни. Фининберг дает необычайно яркие картины разгула животной разрушающей страсти, сказавшегося в кровавых еврейских погромах петлюровской гайдамачины. В то же время Фининберг воспринимает еще гражданскую войну с точки зрения мелкобуржуазного «гуманизма». Он создает свое известное стихотворение о «бледнолицем есее из города Рязани» (есееи — так назывался еврейский религиозный орден аскетического характера в древней Иудее). Поэт рассказывает здесь о безвинной гибели рязанского крестьянина, в чьем облике мы без труда узнаем черты Христа — «рязанского есеея», который пробирался «в серой одежде» к себе на родину сквозь битвы и «смуту» гражданской войны. Стихотворение это с особенной силой показывает тогдашний мелкобуржуазный «гуманизм» Фининберга, его ложно понятый гуманизм, окрашенный в традиционные тона абстрактной «этичности».

На раннем этапе своего поэтического творчества Фининберг видит в революции лишь игру стихий, в которой жестокая атавистическая сила человека, сила «прошлого», держащая его в своих «путях» и тянущая его назад, проступает с предельной явственностью. Поэт бросает все свои художественные средства, свой страстный, горячий стих, бросает всего себя на борьбу с этой жестокой силой «прошлого», во имя «весны, великой, первой». Но борьбу свою поэт воспринимает пока лишь как поединок, как *единоборство*, потому что он не ощущает еще кровной, органической связи со своими братьями, с миллио-

нами трудящихся, рабочих и крестьян, идущих на штурм капиталистического общества и всех его остатков. В этом, собственно, и заключается тогдашний индивидуализм Фининберга, а не в эгоцентризме, в подчинении всего своей личности. А воспринимая свою борьбу со старым миром лишь как единоборство, поэт и впадает временами в глубокий пессимизм, испытывая падения и колебания. «Я остаюсь один,— говорит поэт,— и никто не может спасти, и никто не может защитить». Перед Фининбергом, на раннем этапе его творчества, стояла труднейшая художественная задача: найти путь к миллионам своих братьев, найти путь к борющемуся пролетариату, связать с его борьбой свою судьбу поэта и определить свое место в этой прекрасной борьбе.

3

После ряда срывов и блужданий по беспутьям, после страстных и напряженных исканий поэт Фининберг нашел путь к пролетариату, нашел широкую тропу к нашей огромной революционной действительности. Диалектичность художественного пути Фининберга определялась тем, что поэту необходимо было высвободить внутреннюю сущность своего творчества, всегда, с первых поэтических шагов поэта рвавшегося к революции, как создательнице нового мира и нового общества, из-под тяжелых пластов, из-под густых наслоений чуждого наследия.

Преодолев «унаследованные пути» прошлого, Фининберг пришел к ясному осознанию и утверждению пролетарской революции и нашего социалистического строительства. Это новое сознание поэта нашло свое отражение в разнообразных жанрах его творчества — и в патетико-ораторской речи стиха, и в эпическом рисунке, саркастически вскрывающем гнусность и убожество призраков старого мира, и в глубоко взволнованной певучей лирике. По преимуществу Фининберг — лирик.

Особенностью его лирики является черта, которая получила свое обозначение у самого поэта в назва-

нии третьей его книги стихов — «Страна и любовь» («Land und Libschafft», 1928), включающей стихи 1925—1927 годов и отчетливо выражающей наступивший большой перелом в художественном восприятии Фининбергом нашей действительности. Особенность лирики Фининберга, начиная с этого периода, заключается в том, что во всех его лирических стихотворениях за самыми тонкими и интимными его переживаниями, за самыми его «личными», «своими» переживаниями вы ощущаете дыхание большой зеленой страны, растянувшейся, как говорит поэт, у его изголовья, большой зеленой «Советской страны», строящей новую, невиданную — счастливую социалистическую жизнь. Женский образ часто мелькает в стихотворениях Фининберга, становясь в его «Эрмитаже» (прекрасный перевод «Эрмитажа», сделанный Ник. Ушаковым, был ранее напечатан в «Красной нови» и включен в русский сборник избранных стихотворений Фининберга) романтическим воплощением извечной человеческой мечты о счастье, но

Ход наших рек
Сквозь тебя мне виднеется долгий...

(Перевод С. Липкина)

Обе эти категории — «любовь» и «страна» — идут у поэта Фининберга всегда рядом, вместе. Страна и любовь так сплетаются в лирике Фининберга, взаимно проникая друг друга, что образуют неразрывное, нерасторжимое единство. И книга Фининберга, носящая это заглавие — Страна и любовь», поныне остается в советской поэзии как одно из наиболее значительных поэтических проявлений любви и преданности социалистической родине. Социальная рефлексия всегда сопутствует его лирике, обогащая и возвышая ее, придавая ей большой обобщающий смысл.

Основная идейная тема третьей, переломной книги Фининберга «Страна и любовь» находит свое выражение в ряде новых словесных тем: «страна» («Land») или более архаическая форма «Medine», еще носящая следы традиционной для раннего Фининберга архаизирующей лексики, «Советская стра-

на» («Ratn-Medine»), «родина» («Foterland»). Для исследователя творчества Фининберга любопытно проследить зарождение этих новых словесных тем, истоки которых можно видеть еще в ранней фининберговской словесной теме «в садах» («In Gertn»), появляющейся уже в первой книге (1922) и с которой поэт связывает свои любимые образы «девушки» («Mejdl») и «ребенка», «дитяти» («Kind»). Со светлым, освобождающим началом мы встречаемся у Фининберга уже с первых его поэтических шагов, когда он прокраженному «будню деда» противопоставлял свой «мраморный дом», но особенно во второй книге, над которой часто господствует воздвигнутый фантазией поэта «Вавилон»; это освобождающее начало звучит лишь как «катарзис», как очищение после долгой муки и страданий «распятого брата», после похоти и разврата ночного «рва». Да и светлое это освобождающее начало выступает у раннего Фининберга чаще всего в символично-идеалистических очертаниях «мраморного дома», как протянувшийся где-то далеко в вышине «млечный путь», противопоставляемый немотствующей «здешности». Лишь только в редкие минуты своих «скитаний» (так называется один из циклов второй книги стихотворений Фининберга) поэт находит на «юге» своей земли, в реалистическом Крыму, на вершине Яйлы то ощущение природы, которое «высоким дыханием» сливает его воедино с бегущим по вершинам «дымком»:

Не помнит мгновений дыханье мое,
Не помнит столетье дымок на вершинах...

(Перевод Л. Руст)

Если в действительности есть светлое и освобождающее начало, то для раннего Фининберга это лишь второй лик ее: «есть у ней светлый образ, есть у ней темный образ». Разорванное поэтическое сознание раннего Фининберга не знает синтеза, не знает диалектического обобщения. Действительность выступает перед ним как двуликий Янус, ужасающий своей двуликостью.

«Страна и любовь» Фининберга кладет предел разорванности его поэтического сознания. «Здесьность» уже не выступает теперь у Фининберга, как отрицательная категория, и не на «млечном пути», не в далекой вышине он строит уж свой светлый «мраморный дом». Поэт, имея, конечно, в виду свое прошлое творчество, иронически обращается к далекой вышине:

Эй, на тропе безвестной,
Эй, на звездном пути,
Эй, среди степи небесной
Чт о-нибудь можно найти?

(Перевод С. Липкина)

Он теперь весь «здешний», он теперь весь принадлежит (хочет принадлежать) «земле»:

Однажды, и дважды, и дважды, и трижды,
И навеки я твой!

(Перевод С. Липкина)

Путь поэта идет теперь «вокруг земли» и, не зная на этом своем прекрасном пути устали, радуясь «запахам трав и дыханьям и детям» (из перевода Ник. Ушакова, стр. 7), поэт обращается к своей стране, новой и социалистической, к единственному теперь источнику его поэтической жизни:

— Грей, страна, питай и дли
Тысяча первый ход вокруг земли!

(Перевод Л. Руст)

4

Книга Фининберга «Страна и любовь» предстает перед нами не только как результат, не только как итог определенного поэтического процесса, процесса его социально-художественной перестройки на пути к поэтическому осознанию революции и революционной действительности. Эта книга, так сказать, вводит нас в этот самый процесс, мы становимся свидете-

лями отдельных этапов этого процесса: мы видим, как ткань за тканью вырастает и крепнет художественная «Vita puovo» нашего поэта. Последующие книги Фининберга «По весне» («In Fri fun lor», 1929) и «Бои продолжаются» («Die Krign dojern», 1930) закрепляют процесс идейно-художественной перестройки поэта.

Книга «Страна и любовь» носит еще явственные следы гражданской войны. Фининберг, рисуя ее героиню, неоднократно говорит здесь также о сопровождающей ее боли. Но поэт нашел уже здесь свою родину, свою страну — и нашел ее не в горных областях, а на нашей земле, и именно в тех ее пределах, которые охвачены границами советской страны. Он уже теперь непоколебимо знает, даже в самые трудные годы для нашей страны, что молодость его заблестит и заживет —

На славу заживет в стране пылающей...

(Перевод С. Ланкина)

Вся боль напряженной борьбы осмыслена для поэта той новой жизнью, которая создается на развалинах. Перед его взором встает видение строящейся страны, видение новой родины, нового «дома»:

Над вознесенным домом крыша реет,
И столб спешит к столбу...

(Перевод Ник. Ушакова)

Но ощущение острой боли долго не покидает поэта.

Мой мир опаленный,
Как знамя взволнован,
И — обнаженный —
Я к пушке прикован...

(Перевод С. Ланкина)

Боль эта начинает приобретать для него даже какую-то сладость, и поэта настойчиво берedit воспоминание о «смертельных муках»:

Цветок далекий в ночь меня зовет
К смертельным мукам, сладостным и нежащим...

(Перевод С. Липкина)

И даже позже, в последующих книгах, взор Фининберга с необычайной остротой,— я сказал бы: с какой-то поэтической жадностью,— схватывает остатки нищеты, темноты, косности, поэтически фиксируя эти «цветы зла». Фининберг остро реагирует на болезненные проявления «быта», таящего в себе последние остатки капитализма, и «фанерная стенка» его жилья в своей проницаемости пропускающая возню и суету этого «быта», искажает порой его поэтические ощущения, застилая перед ним солнце, сияющее в обновленной стране. Раньше Фининберга страстно томился «за тонкой перегородкой», «за переборкой» другой поэт — Александр Блок¹, который, вообще говоря, оказал на раннего Фининберга большое влияние. И позднее Фининберга отмечал «перегородок тонкоробость» Пастернак, которому также трудно было получать сдачу «разменным бытом с бытия».

Но основная задача, стоявшая перед Фининбергом в отношении его собственной внутренней перестройки, была им кардинально и бесповоротно решена в его переломной книге «Страна и любовь». К одному из стихотворений, вошедших в эту книгу, Фининберг берет в качестве эпиграфа слова Пушкина: «Я возмужал, и, кажется, навек...» Свой былой «гуманизм» и «пацифизм» Фининберг преодолел до конца, и он уже знает, что гражданская война есть «цена» эксплуататорского гнета и империалистической войны. В стихотворении «Юность моя» Фининберг по-своему рассказывает о перерастании империалистической войны в гражданскую:

Вернулись ушедшие: — Ну-ка, давайте громадой
За войну за большую заплатим, ребята, как надо.

¹ Блок говорит в своем дневнике о своей ненависти к буржуа, живущему рядом с ним «за тонкой перегородкой»: „Господи, боже! Дай мне силу освободиться от ненависти к нему, которая мешает мне жить в квартире, душит злобой, перебивает мысль“.

В багровый простор потекли, как прибой, громыхая:
— С войной разочтемся всстаньем от края до края!

(Перевод Д. Бродского)

И его напряженная мечта о счастье человечества, которая по существу проникает всю лирику Фининберга и которая нашла свое прекрасное выражение в маленькой песенке, вклиненной в одно из стихотворений из цикла «Юг»:

Люлька Адама в цветах была,
Солнце его провожало ко сну.
Взрослый человек, мы ведем войну
Не ради ли вина, не ради ли тепла? —

(Перевод Ник. Ушакова)

эта напряженная мечта поэта теперь уж неразрывно связывается с борьбой революционного пролетариата за освобождение человечества. Галлюцинации, рисовавшие поэту гибнущий Вавилон, остались далеко позади.

Я садом прохожу меж набуханья почек,
Я сладко утомлен Москвою молодой...

(Перевод М. Петровых)

Лирика Фининберга, повествующая об его «светлой истории сердца», проникается чувством человеческой истории. И поэт Фининберг непоколебимо и твердо убежден в том, что наша жизнь богата и неисчерпаема, что человеческая жизнь не стоит у «заката», как говорят идеологи прогнившей буржуазной культуры, а —

Рано еще, поступь хороша
Новых поколений, народов новых...

(Перевод Ник. Ушакова)

Так — глубоко по-своему — Фининберг воплощает в своем взволнованном лирическом стихе знаменитые слова Маркса о всей прошлой человеческой жизни, как о предыстории («Vorgeschichte»), и столь же знаменитые слова Энгельса о том, как молода еще история человечества...

В своем раннем творчестве Фининберг связан с традициями поэтического символизма. Влияние Блока сказывается в «голубой» тональности раннего стиха Фининберга, в мотивах Незнакомки и Прекрасной Дамы, в христианско-этической окраске восприятия революции. Но влияние Блока на раннего Фининберга было опосредствовано традициями еврейской символистской школы (Нистор, Квитко, Резник — в их ранней формации) и поэзией Ошера Шварцмана с «этицизмом» его умирающего «брата». В написанном еще в 1921 году стихотворении, посвященном памяти Ошера Шварцмана, мы особенно ясно видим, как сплетаются в раннем творчестве Фининберга влияния Блока и Шварцмана, а также и в стихах о «непленном олене» (стр. 72). От Шварцмана же идут излюбленные у раннего Фининберга словесные темы: «пустыня», «пещера». От Нистора идет повествовательная фантастика его ранних стихов, от Нистора же идет образ «путника» («Gejэг»). Отдельные поэтические реминисценции восходят к Новалису с его «голубым цветком», к Гейне (образ плачущей «Madame» из известного стихотворения Фининберга «Песнь о нежной стране», не вошедшего в русский сборник, восходит к гейневской «Madame» из «Das Buch Le Grand») к Бодлеру (как Фининберг любит создавать «натюрморт», мертвую природу, из живого человеческого теста!), к Рильке, которому Фининберг посвящает свои отдельные поэтические строки.

Для символизма, являющегося своеобразной поэтической модификацией «теории иероглифов», характерно обращение к ассоциациям и пережиткам осевших, законченных культур; отсюда он обычно черпает обозначения для своих «знаков». Для раннего Фининберга характерна образность, построенная на библейских ассоциациях. Застывшая, окоченевшая условность символистских «знаков» сковывала изобразительную силу раннего фининберговского стиха, соответствуя его идейной скованности, его «унаследо-

ванным путам» прошлого. И, естественно, что стих Фининберга искал выхода в музыкальной стихии, которая у Фининберга преобладает, господствует над живописной, изобразительной (вспомним, какое место занимала музыка, в согласии с общим символистским кредо, с верлэновским «de la musique avant toute chose», в теоретических высказываниях Блока).

Наряду, однако, с книжными, с «культурными» истоками поэзию Фининберга уже с ранних его поэтических шагов питала богатая фольклорная стихия, которая, собственно, и свидетельствовала о той постоянной, «подспудной» близости поэта к широким грудящимся массам, которая должна была пробить себе дорогу сквозь густые наслоения чуждого наследия.

Освобождаясь по мере своего идейно-художественного роста от символистских «покровов», поэзия Фининберга сохраняет свое *романтическое* ядро, свою романтическую настроенность. Пожалуй, самым ярким воплощением этой ее романтичности является гициановский образ «женщины с зеркалом» из «Эрмитажа» Фининберга, образ, с которым поэт связывает извечную человеческую мечту о счастье:

Женщина с зеркалом,
Тебе отдаю —
Солнцу моему
И очарованью,—
Я голубую
Мечту свою,
Песни,
Которые мы пели в бою,
Годы,
Проведенные мною в скитаньях...

(Перевод Ник. Ушакова)

Самая революция приобретает сказочно-романтические черты:

Скачет,
Как сказочный всадник,
Сквозь города
Революция!

(Перевод С. Липкина)

Фольклорная стихия умеряет романтическую стихию поэзии Фининберга, наряду с непосредственной сказочностью внося свое чутье реальности, свою живую народную речь, свою близость к земле. В качестве «медиума», в качестве посредника между поэтом и реальностью часто выступает «дитя», «ребенок», «человечек» («Kind», «Mentschele»), который ступает по твердой земле и, крепко сжимая детской ручкой руку взрослого человека, уводит за собой поэта.

Достигая в своем сарказме, направленном против остатков прошлого, необычайной эпиграмматичности стиха, поэзия Фининберга в патетическом восприятии обновленной родины сказывается музыкальной текучестью, затопляющей четкие очертания стиха. Но во всех своих «феноменах», во всех своих проявлениях поэзия Фининберга выступает как богатое, сложное, содержательное певучее начало, тысячами нитей связанное с человеческой культурой и историей.

6

Основная стихия творчества Фининберга — лирика. Но не одной лирикой (в собственном смысле слова) оно определяется. Фининберг активно и непосредственно откликается на явления нашей политической жизни, нашей борьбы и строительства, создавая образцы заостренных политических стихотворений. В одном из своих стихотворений поэт дает клятву «служить звуками и служить стихами... как служат у границы красноармейцы...» Он хочет быть со своей высокой песнью рядом с теми, «кто подымает строения». К пятнадцатилетию Октябрьской революции Фининберг собрал в книге под названием «XV» (вышла в 1933 году) свои различные стихотворения, непосредственно посвященные теме Советской страны и повседневной нашей действительности, и, перелистывая эту книгу, мы вновь убеждаемся, что тема эта — органическая, кровная тема поэта. Общественно-политические мотивы занимают большое место и в последней книге Фининберга «Земля иная» (1934). Как

героика гражданской войны, так и героическая энергия наших славных «будней» социалистического строительства всегда находят явственный и своеобразный отклик в поэтическом творчестве Фининберга.

В области поэтического эпоса Фининберг не дал пока больших и широких эпических полотен. Он здесь пока еще фрагментарен, но его эпические фрагменты (как, например, популярное его стихотворение «У Днепра», рисующее эпизод из борьбы за Киев, или отрывки из поэмы «Канун»; обе эти вещи вошли в русский сборник стихотворений Фининберга) обнаруживают уверенное эпическое «письмо», которое, между прочим, прекрасно использует богатую фольклорную традицию. Сарказм к отжившему, гниющему прошлому идет здесь у Фининберга всегда рядом с тонко оттененной любовью и нежностью к возвышенно-героическому, к живому, к цветущему.

Фининберг обнаруживает повышенный интерес к историческому материалу, особенно к великим историческим фигурам революционного пролетариата (поэма «Маркс» и др.). Фининберг обладает своеобразным лирическим «историзмом», лирико-патетической рефлексией, которая с поэтической страстностью следит за возникновением и ростом народного гнева и ненависти к эксплуататорскому обществу «на неустроенной земле». Фининберг стремится запечатлеть в своем патетическом стихе — перефразируя слова Стендаля — «историю революционной энергии».

Я у источников;
Рожденье их, природу
И сущность
Изучаю я...

(Перевод Ник. Ушакова)

От ораторско-патетической линии в поэзии Фининберга веет большим стилем классической революционной традиции, и поэту необходимо лишь преодолеть здесь свою фрагментарность на пути к созданию монументального поэтического памятника историческому революционному прошлому.

Последняя поэтическая победа Фининберга — его замечательный, прекрасный перевод на еврейский язык гётевского «Фауста», скорый выход которого будет подлинным событием в нашей советской поэзии. Фининберг обнаружил здесь тончайшее, замечательное поэтическое мастерство как в передаче философской афористичности «Фауста», так и в воссоздании его песенно-лирических частей. Фининберг нашел адекватный поэтический язык для перевоплощения в границах другой культуры одного из величайших произведений мировой литературы. Это — большая, прекрасная победа поэта Фининберга и вместе с тем большая, прекрасная победа еврейской советской поэзии, выросшей и развернувшейся на плодородной советской земле под солнцем Октября.

7

Своим поэтическим переводом гётевского «Фауста» — да и рядом других переводов (из Пушкина, Шевченко, Тычины, Маяковского и др.) — Фининберг дал блестящие образцы переводной поэтической работы. Как же справились с поэтическим текстом Фининберга его переводчики, работавшие над русским изданием?

Больше трети книги перевел Ник. Ушаков. По характеру своего поэтического темперамента Ушаков не сродни Фининбергу, он гораздо «спокойнее» Фининберга. В ряде случаев Ушаков вносит свою характерную лексику («прозаизмы»), необычную для Фининберга:

Как ветер, взбросивший снега,—
Характер наших однолеток!

Но Ник. Ушаков проявил чрезвычайную внимательность к ритмической и звуковой стороне оригинала, как и к оттенкам его метафоричности. Общий уровень поэтической культуры Ушакова придает его переводам четкость и поэтическое благородство. Хорошо переведено стихотворение, открывающее книгу,

и стихи из цикла «Юг». Особенно удались Ушакову короткие песенные размеры (например, «Стоит»), и положительно большой удачей является его прекрасный перевод «Эрмитажа».

Д. Бродскому, который по числу переводов занимает второе место в книге, принадлежит, вообще говоря, большая заслуга в смысле поэтической популяризации еврейской советской поэзии: он уже много поработал и продолжает работать над переводами из еврейских советских поэтов. Особенности Бродского как поэта идут в направлении, противоположном направлению поэтического характера Ушакова: ему свойствен приподнятый, торжественно-патетический ход стихотворной речи с соответственной лексической окраской. Д. Бродскому, который знал хорошие удачи в своих переводах из Переца Маркиша, не хватает чуткости в отношении разнообразия поэтических temperaments, и его переводам угрожает опасность нивелировки. Перед Д. Бродским как переводчиком стоит остро вопрос *отбора* поэтического материала для перевода в согласии с его собственными поэтическими особенностями. В отношении к Фининбергу переводчик, в общем, верно разрешил свою задачу, остановившись по преимуществу на патетических и героических моментах. Из переводов Бродского мы отметим «Будет у меня с тобой...» и особенно «Шесть тварищей».

С. Липкин хорошо передал своеобразие стиха и романтической образности Фининберга. Особенно необходимо отметить, с точки зрения художественного соответствия, перевод стихотворения «Вместе».

Очень удачные немногочисленные переводы лирических стихотворений, сделанные Л. Руст («Вокруг земли», «Гостем пришел я в дом...») и М. Петровых.

Со словами упрека необходимо обратиться к О. Колычеву, имеющему уже опыт — да и свои заслуги — в деле переводов из еврейской поэзии. Переводя Фининберга, он нарушил фольклорную простоту одного из его популярнейших стихотворений «У Днепра» — стихотворения, вошедшего в школьные хрестоматии.

СТИХИ САМУИЛА ГАЛКИНА¹

Поэт Самуил Галкин знаком пока широким кругам советских читателей лишь по небольшому сборнику переведенных на русский язык стихотворений, вышедшему в 1936 году в издании Гослитиздата под названием «Контакт». Среди 14 переводчиков, работавших над переводами стихов Галкина, есть люди безусловно талантливые, много сделавшие для популяризации еврейской советской поэзии (Д. Бродский, Л. Руст, С. Липкин и др.). Но справедливость требует признать, что наши переводчики часто не считаются с характерными особенностями переводимого поэта и вносят в перевод столько языковой и образной отсебятины, что порой совершенно искажается характер оригинала.

Взять хотя бы Д. Бродского. Он любит приподнятую, торжественную речь, часто, к сожалению, и без нужды уснащаемую им славянскими архаизмами и вычурными словечками, которые, по искреннему убеждению переводчика, «вливают в речь металл».

Галкину не чужд пафос, но он совершенно неповиновен в той бумажно-ходульной напыщенности, которую порою придает его стихам переводчик. Это тем более досадно, что Д. Бродский по существу переводчик способный (особенно ему удаются переводы из Пе-

¹ Статья опубликована в журнале „Литературный критик“ № 11, 1938.

реца Маркиша). Но его переводы нуждаются в хорошо очиненном редакторском карандаше, который смог бы обуздать слишком рьяные полеты переводческого воображения.

Переводчица Л. Руст. Она часто верно чувствует и передает стих Галкина. Но в ее словаре встречаются изысканные и слишком «красивые» словечки и обороты, вроде «наливной истомы», «девых лиц», «вечерошних пятен». Галкин с предельной строгостью рассказывает о том, что на улицах и полях, по которым он проходит, все изменилось, а переводчица вводит целую «изысканно-красивую» строку, на которую и отдаленнейшего намека нет у Галкина:

Все лется и вьется, курчавясь...

Такие произвольные «операции», конечно, вносят чуждые, инородные элементы в поэзию Галкина, мастера скупого и строгого. Все это говорится к тому, что советский читатель, в чьем распоряжении имеется пока лишь одна книжка переводных стихотворений Галкина, имеет об этом прекрасном еврейском советском поэте, одном из лучших советских лириков, слабое представление.

Самуил Галкин принадлежит к так называемому второму поколению еврейских советских поэтов (первый сборничек его стихов вышел в 1922 году). Он пришел в еврейскую советскую поэзию тогда, когда для ее развития уже было заложено прочное и богатое основание мастерами первого поколения — Шварцманом, Гофштейном, Квитко, Маркишем. Стих Галкина и формировался под явственным воздействием тогда еще совсем молодой, но уже окрепшей еврейской советской поэзии. Однако уже с ранних поэтических шагов Галкина стало обнаруживаться его своеобразие. Свообразие это сначала по преимуществу сказывалось в том, что от его стихов тянулись крепкие нити к старой еврейской культуре, к метафорической образности древнееврейской литературы, среди памятников которой первое место занимает Библия.

Галкин пришел в литературу в первые годы Великой Октябрьской социалистической революции. Но

путь Галкина как поэта к революции и к коммунизму был своеобразен и труден.

Одна из ранних книг Галкина носила название «Скорбь и мужество». Формулу эту поэт заимствовал у Давида Гофштейна, который писал: «Скорби от мужества я не могу отделить сейчас». В ранних произведениях Галкина мотивы радости по поводу обновляемой жизни переплетались с мотивами печали. Истоки этой печали коренились в том неправильном противопоставлении национального и социалистического, которое было характерно для раннего этапа творчества Галкина. Галкина как поэта — уже с первых его поэтических шагов — волновала проблема культурного наследия, но он не сразу пришел к правильному ее разрешению. Поэту казалось, что та старая культура, которая ему была так близка и дорога, погибнет при встрече с новой жизнью, с новыми идеями и с новыми формами культуры. Это окрашивало некоторые ранние произведения Галкина в националистические тона.

Но в то же время Галкин искренне стремился понять и обобщить происходящие вокруг социальные сдвиги. Он с жадностью вглядывался в новый, советский быт, стремясь за бытовой деталью найти те глубокие социальные изменения, которые внесла в нашу жизнь Октябрьская революция. Галкин, кажется, первый из еврейских советских поэтов написал стихи о пионерах. В самые трудные годы, когда разоренная империалистической и гражданской войной страна наша испытывала голод, Галкин писал:

Я гимн мой хвалебный слагаю стране,
Про щедрое завтра я песню пою,
Про светлую участь, — мою и твою!

(Перевод Л. Руст)

Ближе вглядываясь в социалистическую действительность, поэт стал понимать, что то противоречие, которое стояло перед ним как преграда и помеха на пути к революции, есть на деле лишь мнимое, кажущееся противоречие. Ведь революция осуществляет лучшие стремления всего трудового человечества, ведь она своими корнями уходит в народную толщу, в глубь

бесконечного ряда человеческих поколений, борющихся за светлое будущее, за освобождение человека.

Поэт сам рассказывает в своих стихах о пройденном им пути, о том, как он «трезвым ножом» без жалости отрезал «старые, иссохшие ветви», чтобы на их месте зацвели новые прекрасные побеги.

В стихотворении, написанном в 1927 году, Галкин писал:

Закрыв глаза, еще слепец, пустился я в дорогу.
Играло солнце в радугах, играло на заре.
Смеженные глаза открылись понемногу.
Светало в замыслах, как в раннем сентябре.

И отступило горе, тлея и клубясь,
Пред солнцем площадей и пенем улиц дальних.
Мне дорог стал шахтерской копоти Донбасс
И где-то там, в глуши, окно избы-читальни.

(Перевод П. Антокольского)

На раннем этапе творчества Галкин отражал в своей лирике не столько революцию, сколько свой собственный путь к ней. Таков был удел многих наших поэтов, пришедших к революции разными путями. Ведь «Двенадцать» Блока — не столько поэма о революции, сколько поэма о поэте, который в момент наивысшего творческого подъема почувствовал величие социалистической революции, преобразившей весь мир.

Освободившись от пут прошлого, Галкин стал поэтом революции. Очень большое место в лирике Галкина занимает политическая поэзия в собственном смысле слова. Поэт очень активно откликался и откликается на важнейшие общественные и политические события. Первый цикл в русском издании стихотворений С. Галкина носит название «На страже»; поэт клеймит гневными словами изменников, предающих народное дело, пигмеев, задумавших тягаться с великим освобожденным народом.

Навек погибнет тот, кто жизнь народа продал
Иль путь к нему забыл, живя собой одним!
Страшнее нет судьбы, чем вызвать гнев народа,
Нет счастья большего, чем быть любимым им.

(Перевод А. Безыменского)

Целый цикл стихов Галкин посвятил новой родине, которую после тысячелетних скитаний обрел его народ на советской земле, в Еврейской автономной области.

Нынче полночь в Москве. Стынут зданья средь мглы,
Там, в Кремле, еще наполовину светлы
Стекла окон, а здесь — на посту — часовой
Напряженно глядит в кругозор заревой,
Щурит взор, ослепленный крутой синевой.

(Перевод Д. Бродского)

Тончайший лирик, «мирный» поэт, в самом глубоком значении этого слова, Галкин обращает полные гнева и силы слова против врагов, которые хотят посягнуть на наш мир. Все его творчество пронизано сознанием, что

Поэзия у нас —
Не блески, не забава,
Поэзия у нас —
Потребна для страны,
Как для постройки — лес,
Как уголь — для состава,
Как мирным дням — крыла,
Как порох — для войны...

(Перевод Д. Бродского)

Галкин по преимуществу лирик. Мотивы его лирики очень разнообразны. Большое место занимают в ней размышления на общефилософские темы о человеке и природе, о человеческом поведении. Вот приобретенное известность стихотворение о стекле, где в форме старой народной притчи выражена мысль, что индивидуализм отгораживает человека от всего мира:

Прозрачное стекло блестит в руке твоей.
Ты видишь сквозь него и землю, и людей.
Весь мир перед тобой отчетлив и открыт:
Кто радостен, кто зол, кто весел, кто скорбит...

Но если у стекла любую из сторон
Покроешь хоть слегка грошовым серебром,
То исчезает с глаз все то, что в мир влекло,
И зеркалом простым становится стекло.

Пусть зеркало чисто, пусть гладь его ясна
И нет на нем нигде малейшего пятна,
Но, радуясь и злясь, ликуя иль скорбя,
Ты сможешь видеть в нем лишь самого себя.

(Перевод А. Безыменского)

Стихотворение это, написанное с характерной для Галкина лаконичностью и скупостью, звучит как осуждение всякого рода индивидуализма.

К аллегорической форме притчи Галкин прибегает сравнительно часто. И как это обычно бывает в аллегорических произведениях, каждый образ является точным заменителем какого-то определенного понятия или явления. Упоминающееся в только что приведенном стихотворении о стекле «грошное серебро», превращающее стекло в зеркало, имеет еще дополнительное аллегорическое значение «собственности». Здесь Галкин придерживается традиционной поэтики народной притчи.

Но было бы чрезвычайно ошибочным считать Галкина поэтом рационалистическим. Мысль и чувство сливаются в его поэзии воедино. Для него, как для подлинного лирика, характерна черта, которую Добролюбов отмечает у Гейне: «Мысль является у него чувством, и чувство переходит в думу так неуловимо, что посредством холодного анализа нет возможности передать это соединение».

Часто — и особенно за последнее время — Галкин разрабатывает в своих стихах темы так называемой «чистой» лирики. Он большой мастер тончайших, еле уловимых переживаний. Вот проскользнула «тьень» в его отношениях к любимой женщине:

Молчаливы и бескрайны
Есть свои у сердца тайны...
Сеть затейливых узоров,
Что чужих страшится взоров...

.
Хочешь знать ты, в чем же дело.
Верю, ты моя всецело,
Каждый вздох твой полон мною,
Но мне кажется порою,
Что тебя у поворота
С неких пор встречает кто-то;

Что к твоей дороге близок
Неотступный смутный призрак:
Поступь мельче, уже плечи...
И сдастся мне при встрече
Он, не виденный мной прежде,
По осанке ль, по одежде,
По мелькнувшей ли улыбке,
Был бы узан без ошибки...

Если б выпал мне тот случай
(Не тревожь себя, не мучай),
Я б не подал даже виду,
Я б не вверг его в обиду,
Я б домой ушел от тени,
Сына б взял я на колени..

.

Что ж ты плачешь? Свет зажги же...
Всех ближайших ты мне ближе,
Лишь одно узнать я жажду,
Мной он не был ли однажды?..

(Перевод Л. Руст)

Но — в противоположность иным лирикам — Галкин не замыкается в кругу тонких, рафинированных ощущений. Он не превращает огромный окружающий нас мир в поэтический микроскоп. Очень чуткий к полутонам и еле уловимым ощущениям, Галкин, однако, знает различие между большим и малым. Как подлинный поэт, он всегда во власти большого человеческого чувства. У него есть прекрасные стихи о любви, о материнстве, он умеет личное переживание объединить с общим патриотическим чувством, с чувством социалистической страны.

Детство поэта протекало в маленьком еврейском городишке, «в тиши Приднепровья, у синих излучин». Память его навсегда сберегла образ матери, которая, «как все матери», готова была отдать детям последний кусок; изойти кровью за малейшую их боль.

Родилась в деревне, в крестьянской лачуге;
В суровый и скудный выросла перегонь.
И сестры, и братья гнездились в округе,
И не было думы о доле иной.

Отца ли иль деда припомнит: селяне;
С насиженных мест, не ушел ни один...

Зачат был и первенец ею в чулане,
И бабу-землячку взяла для родин.

(Перевод Л. Руст)

Тяжелые переживания детства запечатлелись у Галкина на всю жизнь. Брат-пастух обучал будущего поэта слагать песни. Потом, когда песня поэта созрела, в ней ожили ощущения детства, всплыли, «как корабль затонувший, со дна». В детстве же зародились первые ощущения природы:

Петь могу я вместе с кленом,
По-травинному — с травой,
Свыкся с речью их живою
Я в младенчестве зеленом.

(Перевод Л. Руст)

Поэт очень остро воспринимает природу (в «Контакте» у Галкина есть целый цикл под названием «Natur»). Чувство природы сплетается у Галкина с общим его жизненным восприятием, оно органически присутствует и в его лирическом раздумье и в его лирическом повествовании.

Вот пример того, как вплетаются мотивы природы в стихотворение, рисующее первое смятение детского сознания, стремящегося осмыслить окружающий мир:

Умчался я вдаль, скитаньем влеком,
И мнится — на палочке сын мой верхом,
Мчится — он скачет, дорогу пыля,
И думает — кончится скоро земля,
И верит — ему бы живого коня,
Он мир перепрыгнет, настигнет меня,
Мне шею охватит он тонкой рукой,
Мой лоб увлажнит он детской слезой.

Перед взорами мальчика кружится мир,
То даль убежит, то расстелется ширь,

И я сквозь пространства вижу: вот
Ласковый мальчик у тихих вод,
Голые ножки, открыта грудь,
Видит он странный подводный путь.

В воде опрокинутый мир простерт,
И туча, и солнце, и неба простор,
И лес, и в лесу кто-то бродит родной,
Мальчик вступает в зеркальный покой,
Тихую он раздвигает гладь.

Седьмой тебе, сын мой, годок, и познать,
Взмутить ты желаешь мир до конца,
Мир, что укрыл от тебя отца,
Мир, что за солнцем, за глубиной..
Да знаешь ли ты, о мальчик мой,
Что от думы твоей, что от детских забот,
Над моею головой тучка встает,
И покоя мне нет, и радостно мне,
И мнится, за тучкою ты в вышине.

(Перевод Э. Левонтина)

Или вот как вплетается мотив дождя в прекрасное любовное стихотворение (приводим его в прозаическом переводе):

Кто бы ни спросил тебя,
Говори: задержал его дождь.
Дождь^в прошел у самого порога,
Хоть рукой его достань,
Этот теплый, густой дождь —
Он поэтому не мог уйти.
Что ж мне проводить его
Между одним дождем и другим?
Когда деревья, что напротив,
Также стоят еще полны дождя..
После дождя, чуть позднее,
Посветтели листья:
Здесь — прояснилось, тут — зазеленели,
Заткались золотыми кругами,
Они наглотались лета..
Если я его обияла,
С трудом оторвала от окна —
Чиста и ясна моя совесть:
Во-первых, он приходит лишь тогда, когда дождь
Преграждает уж ему все пути.

Во-вторых, быть может, — дождь
Идет сегодня дольше ради меня;
В-третьих, я очень озабочена тем,
Пойдет ли дождь также завтра...

В ряде стихотворений Галкин говорит о том, как революция стерла жившие веками религиозные и на-

циональные предрассудки. Революция изменила понятие праздника и будней. Когда-то была резкая грань между буднями и праздником.

Но здесь, у нас, в стране стран,
Все изменилось от кровли до основания:
Праздник приходит и окружает
Самые будничные будни,
Верностью, лаской и славой,
И над ними расстилается
Красочная, прекрасная радуга.

(Прозаический перевод А. Г.)

Поэт бесконечно благодарен своей родной стране за то, что она научила его сберечь в душе огонь поэзии и дала ему неиссякаемый источник жизни.

МОЯ СТРАНА

Я благодарен тебе за очень многое,
Но больше всего — за то чувство,
Что ты нынче пробудила во мне,
Что ни вихрь в пути
И ни снег, который хлещет и жжет,
Не могут потушить из сердца песню.

Когда-то в поле — тот же снег
Своим стенаньем, своим круженьем
Напомнил мне о белом покое,
Которого я до сих пор к себе не допускаю,
И глубоко во мне живет желание
Не допускать еще очень долго.

(Прозаический перевод А. Г.)

В лирике Галкина, как у других подлинных советских поэтов, мы начинаем ощущать силу освобожденного человеческого чувства, начинаем ощущать новый, социалистический гуманизм, поднявший на небывалую высоту человеческое достоинство. Вот почему, даже когда Галкин и не говорит непосредственно о нашей социалистической стране, мы в прозрачных и глубоко человеческих его стихах чувствуем дыхание взлелеявшей его поэзию родины, впервые за всю свою долгую историю свободно вздохнувшей полной грудью. В этом глубокий социальный смысл лирики Галкина.

За последнее время С. Галкин выдвинулся также в области драматургии. Сближению его с театром очень содействовала его работа над переводом на еврейский язык шекспировского «Короля Лира», поставленного Московским государственным еврейским театром. Перевод отмечен замечательным поэтическим мастерством. Много своеобразия и лирической прелести внес Галкин и в свой новый текст старой пьесы А. Гольдфадена «Суламифь», сделанной по поручению того же театра. Но подлинным литературным событием явилась его последняя работа — драматическая поэма «Бар-Кохба», поставленная в марте нынешнего года Московским еврейским театром. Поэт Галкин помог театру создать исторический спектакль большого героического звучания.

Работая над исторической темой, Галкин (заодно с театром) поставил перед собой задачу — показать элементы народного героизма, который постоянно жил в борьбе народных масс против своих угнетателей и притеснителей, в борьбе за свободу, честь и независимость. С этой точки зрения взятый Галкиным исторический эпизод — восстание еврейского народа во главе с Бар-Кохбой против владычества Рима — является чрезвычайно значительным.

Перед поэтом стояла, прежде всего, трудная идеологическая задача, потому что вокруг далекого восстания Бар-Кохбы еврейские националисты разных толков сплели националистическую легенду, в которой совершенно затерялось реальное историческое содержание этого народного восстания. Поэту надо было освободить народного богатыря Бар-Кохбу, поведшего народ на борьбу за свободу, от националистических целей, в которые его пытались заковать буржуазные националисты. С. Галкин задачу эту разрешил, предупредив в этом отношении наших историков. Ему удалось восстановить подлинное демократическое содержание восстания Бар-Кохбы.

Восстание Бар-Кохбы относится ко II веку нашей эры. Римский цезаризм победил и подчинил своей власти Иудею в 70-м году, но борьба иудеев за независимость не прекратилась. Еще долго продолжалась

партизанская борьба, и среди партизанских выступлений иудеев против римского владычества восстание Бар-Кохбы было наиболее сильным и значительным. Насколько сильно и значительно было это восстание, можно судить по тому, что римский император Адриан вынужден был вызвать из Британии выдающегося полководца того времени Юлия Севера для подавления восстания Бар-Кохбы. Восстание и было 'подавлено вследствие значительного перевеса вооруженных сил империи, но героическое имя Бар-Кохбы навсегда осталось в памяти народа как символ борьбы за свободу и независимость.

Идейно-политической заслугой поэта является то, что он обнаружил и подчеркнул демократический характер восстания Бар-Кохбы. Он показал, что за Бар-Кохбой шли народные массы (причем в войске Бар-Кохбы были не только иудеи, но и другие покоренные племена, восставшие против Рима), а имущие слои искали «высокой» поддержки Рима, потому что она им обеспечивала возможность эксплуатации и угнетения народных масс.

Наряду с Бар-Кохбой в поэме дается прекрасный образ Акибы, духовного вождя, идеолога восстания. Бывший пастух Акиба поднялся до вершин тогдашнего знания и народной мудрости. Сам вышедший из народа, Акиба стал его учителем благодаря своему большому жизненному опыту и своим знаниям.

Трогателен образ юной возлюбленной Бар-Кохбы — Пенины. Нежная девичья любовь органически сплетается у нее с чувством достоинства и привязанности к народу.

В поэме выведено также несколько представителей враждебного лагеря, изменников народному делу, продавшихся Риму. Страстные, гневные слова нашел поэт, чтобы заклеймить этих предателей и изменников. Здесь поэма особенно перекликается с нашей современностью, свидетельствуя о том, что народный гнев никогда не щадил изменников народному делу.

Историческая поэма Галкина, посвященная народному герою Бар-Кохбе, сохраняя историческую верность, колорит описываемой эпохи, является подлин-

ным *советским* произведением, потому что вся трактовка исторических событий и общественных сил продиктована в ней мировоззрением советского писателя, для которого интересы народа и революционная его борьба стоят превыше всего. Восстанавливая героический эпизод в истории еврейского народа, выступившего с оружием в руках против всесильного врага за честь, свободу и независимость, Галкин будит в нас чувства советского патриотизма и безграничной привязанности к нашей социалистической родине.

В создании исторического колорита старинной Иудеи Галкину много помогло его прекрасное знание старой еврейской культуры. Если часто на раннем этапе поэтического развития Галкина элементы старой культуры выступали в его творчестве как помеха, как бремя, потому что они уводили его в сторону от действительности, то сейчас, претворенные в новом сознании советского поэта, они зажили как носители живой народной поэзии, полной чувства и мысли. Поэт увидел в старой культуре те демократические элементы, в которых отразилась борьба народа за лучшую жизнь, сказались народные чаяния и стремления, запечатлелась народная мудрость, сила, одаренность.

С. Галкин создал большого диапазона историческую трагедию. Несмотря на неизбежные здесь — поскольку речь идет об очень отдаленной эпохе — элементы условности и стилизации, мы ощущаем в «Бар-Кохбе» Галкина большое человеческое чувство, страсть и воодушевление. В драматической поэме о Бар-Кохбе с новой силой сказались лучшие черты, свойственные поэзии Галкина: тонкая лиричность, глубина и ясность мысли, острое ощущение слова и — над всем этим — пафос человеческой жизни, пафос народного дела, перестраивающего эту жизнь. В этом социальный смысл всей лирики Галкина, который свое богатое дарование, свое замечательное чувство слова поставил на службу народу и нашей прекрасной стране.

ИСКРЕННЯЯ ПОВЕСТЬ¹

Валентин Катаев написал новую книгу, которую озаглавил известным лермонтовским стихом: «Белеет парус одинокий».

У каждого писателя было когда-то свое детство, у каждого писателя есть о детстве свои воспоминания. И Вал. Катаев пошел по пути, давно испытанному: он призвал себе на помощь свою память и написал книгу о детстве.

Из всех персонажей нового романа (вернее, повести) В. Катаева наиболее близким писателю — в плане автобиографическом — является, конечно, сын либерального «преподавателя среднеучебных заведений» Петя. Здесь таилась большая опасность для писателя: очень легко было превратить рассказ о своем детстве в обычную гимназическую повесть с традиционными гимназическими персонажами и — что всего страшнее! — с гимназическим мирозерцанием (у нас иногда выходят такие книги, даже посвященные революции!).

Но этого не случилось. Прекрасный лермонтовский стих, заученный еще с гимназических времен, не потерял для писателя своей подлинной социальной ли-

¹ Статья впервые опубликована в газете „Правда“ № 213 (6819 4 августа 1936 г.

ричности, своих живых голубых красок, широкого, свободного воздуха.

Время катаевского детства — революционный 1905 год, год замечательной «генеральной репетиции». Место — Одесса, город, в 1905 году обессмертивший себя смелым и трагическим восстанием «Потемкина».

Основные герои романа Катаева — дети. Они остро воспринимают раскрывающийся перед ними мир, окружающую действительность; они впервые приходят к своим обобщениям и социальным оценкам. Два закадычных друга, сын учителя Петя, восьми с половиной лет, и девятилетний Гаврик, потомственный «черноморец», внук рыбака, выросли в разных частях большого города, в разной среде и по-разному воспринимают жизнь, которая вовлекает их в свой круг.

Перед детским взором Пети, как некий сказочный летучий голландец, вырастает в пустыне моря «светло-зеленый силуэт трехтрубного броненосца с красным флажком на мачте». Мятежный корабль вынужден был вскоре покориться. Как на аркане, тащила его на буксире из румынской Констанцы в Севастополь черноморская эскадра. «Пустой, без команды, с машинами, залитыми водой, со спущенным флагом восстания, тяжело ныряя в острой зыби, «Потемкин» медленно двигался, окруженный тесным конвоем дыма». С высоких берегов «молча смотрели ему вслед рабочие с экономий, солдаты пограничной стражи, рыбаки, батрачки...» Революция вошла в детское сознание Пети фантастическими очертаниями таинственного мятежного корабля.

Выросший в другой социальной среде, рано познавший нищету и голод, друг Пети Гаврик гораздо реалистичней в своих ощущениях и переживаниях. Гаврик — тоже ребенок, но жизнь его «была полна трудов и забот совершенно как у взрослого человека». Гаврик, несмотря на свои девять лет, был уже деятельным помощником, советчиком и опорой своего старого деда. Мир эксплуатации и гнета уже реально встал перед мальчиком в образе базарной торговки «мадам» Стороженко, которая «сидела на своей детской скамеечке — громадная, неприступная, камен-

ная». Детский, непосредственный инстинкт Гаврика уже искажался заискивающей улыбкой подчинения. Но та же тяжелая реальность его нищенского существования и вскормила его чувство ненависти. В его детское сознание революция вступила уже не только своими фантастическими, сказочными очертаниями, как это было у мальчика Пети, почти его одноклассника. Детская встреча Гаврика с революцией обладала всеми признаками реальности.

Дети вовлекаются в события революционного года. Гаврик помогает матросу-потемкинцу укрыться от полиции. Вместе с Петей они доставляют патроны боевикам. Дети непосредственно сталкиваются с людьми и делами революции.

В обрисовке людей и дел революции — наиболее слабая сторона книги Катаева. Катаевские революционеры очерчены условно-однолинейно: и матрос с «Потемкина» Родион Жуков, и рабочий вагонных мастерских — старший брат Гаврика Терентий. Наивно звучит время от времени произносимое в романе слово «комитетчик».

Так же условно-примитивно, прямолинейно изображены у Катаева социальные конфликты. «Здесь была маленькая кучка зерна, а там отборная пшеница лилась рекой, образуя целые горы».

Этот налет примитивизма, в определенных случаях выступающий наружу, находит себе некоторое оправдание в детском восприятии. Но излишняя легкость в обрисовке отдельных моментов, требующих более глубокого раскрытия, временами начинает беспокоить читателя: а что, если здесь дело не в одном лишь детском восприятии, а что, если здесь замешан и автор, писатель Валентин Катаев?

Вал. Катаев часто прибегает в своей книге к условным, нарочито литературным «приемам». Опытный глаз без труда различит их. Литературная ассоциация, цитата, традиционные элементы в построении сюжета часто мелькают на страницах катаевского романа. Метафора, сравнение играют здесь непомерно большую роль.

«Казалось, они (узловатые жгуты старых лоз) скрючены ревматизмом».

«Травянисто-зеленая пена капала с черных, как бы резиновых губ (лошади)».

Это частое «как бы» грозит порой превратить реальный мир явлений в мир призрачный, кажущийся. Метафора растекается по всем пространствам романа, и под бременем переносных значений начинает порой стираться собственный смысл вещей и явлений.

Ощущение подлинной, настоящей жизни (как людей, так и природы) пробивается сквозь все привычные литературные условности. И в этом — в художественной искренности, в правдивости — главная ценность новой книги Катаева.

Больше всех писателю удался, конечно, Гаврик. Мир детских восприятий вообще оказался близким Вал. Катаеву, который обнаружил понимание и детских ощущений, и детских движений, и детской речи.

Из «взрослых» персонажей с наибольшей полнотой обрисован дедушка Гаврика, добродушный старик, с легким украинским юмором переносивший свою нищету, но нашедший в себе достаточно силы перед лицом классового врага. Пробивающиеся то здесь, то там сентиментальные нотки не нарушают подлинной теплоты повествования.

Действие романа происходит в Одессе. Катаев сохраняет колорит этого своеобразного приморского города, который стоял на перепутье многих культур. Вы еще и сейчас можете встретить в Одессе старого чистильщика сапог, который вам расскажет о том, что в Неаполе золотые крыши. Старинного еврейского балагулу звали в Одессе «овидиопольцем»: в его имени неожиданно вспыхивало античное имя римского поэта. Катаев хорошо помнит, что одесские тротуары выложены синими плитками итальянской лавы. Но писатель знает и другую Одессу, Одессу высоких обрывов, где ютилась хибарка Гаврикова дедушки, Одессу катакомб-каменоломен, Одессу предместий и рабочих слободок, Одессу Ближних и Дальних Мельниц.

Весь рассказ Катаева погружен в воспоминание. Но воспоминание не покрыло здесь предметов и явле-

ний туманной дымкой. Со времени описываемых событий прошло тридцать лет, из них восемнадцать — нашей революции. Революция помогла Катаеву увидеть многие старые вещи в новом свете. Наше время дало Катаеву перспективу. И не только как внешняя деталь воспринимается упоминание имени Котовского, тридцать лет назад, в устах батрака, в ярости наступающего на своего хозяина:

— Ох, нет на тебя Гришки Котовского, гадюка!

Валентин Катаев написал хорошую, свежую, искреннюю, прозрачную (этот эпитет часто встречается у Катаева) книгу. Без претензий и без позы. С интересом и с признательностью прочтет ее советский читатель — как маленький, так и взрослый.

РОМАН ТЫНЯНОВА О ПУШКИНЕ¹

Вышли две первые части романа Юрия Тынянова о Пушкине. В законченном виде это должна быть художественная биография великого русского поэта.

Читатель обращается с огромным интересом к роману Тынянова, потому что сам Пушкин, поэт глубоко «автобиографический» в своем творчестве, не оставил нам своей художественной автобиографии. В вышедших частях романа Тынянов доводит повествование приблизительно до пятнадцатилетнего возраста Пушкина, до публичного экзамена в лицее, когда юный поэт выступил перед Державиным с «Воспоминаниями в Царском селе». Книга Тынянова изображает таким образом,— если вспомнить поэтическую формулу Льва Толстого,— «детство, отрочество и юность» Пушкина.

Но в изображении детских и отроческих лет своего героя Тынянов менее всего идет по путям, проложенным в нашей литературе Л. Н. Толстым. В ряде существенных моментов автор пытается идти вслед самому Пушкину, вслед его художественной прозе. Отличительной чертой пушкинской прозы,— черта эта нашла блистательное выражение во французской художест-

¹ Статья опубликована в журнале «Октябрь» № 8, 1937.

венной литературе, у Мериме и Стендаля,— является то, что человеческое чувство и переживание живописуется не изнутри, не через психологический, а через внешний рисунок, через рассказ о внешних событиях и происшествиях. Этим путем идет обычно и Тынянов, но у него нет пушкинской прямоты, которая называет все своим именем, которая в изображении предмета указывает с логической последовательностью все его существенные признаки.

Тынянов предпочитает идти стороной, окольными путями, существенные признаки у него подчинены второстепенным. Это особенно сказывается в изображении самого Пушкина. Автор как бы избегает встретиться с ним с глазу на глаз. Ведь неспроста Тынянов почти ни разу не называет Пушкина по имени, ограничиваясь упоминанием «он». Вот это постоянное обращение Тынянова к *местоимению* вместо имени очень характерно для повествовательной его манеры. Непосредственному, прямому рассказу он предпочитает перифраз, игру на ассоциациях, повествование обиняками. Автор доходит до такой крайности, что порой кажется: его недомолвка, его умолчание вот сейчас перейдет в молчание.

Роман Тынянова является сугубо книжным, «литературным» романом, и не только потому, что он повествует преимущественно о литературной жизни в России XIX века. «Литературность» его (которую отнюдь не смешивать с литературщиной) заключается именно в том, что он весь построен на литературных ассоциациях, на аналогиях и реминисценциях, на более широком литературном контексте. Тынянов не только заставляет юного Пушкина ассоциировать восприятие призвания поэта со словами французского поэта Пирона, но и первое пробуждение чувственной любви у него поясняет цитатой из Стерна. Каламбур, игра слов, к которым Пушкин охотно прибегал в своих эпиграфах, занимают у Тынянова большое место в самом тексте. «Литературность» проникает всю художественную ткань тыняновского романа. И в этом его существенное отличие от, так сказать, «первичной» художественной литературы.

Взять, например, «Войну и мир» Толстого, роман, который рисует ту же эпоху. Толстой непосредственно и, так сказать, самостоятельно живописует эпоху,— это источник для непосредственного художественного ее познания. Тыняновский же роман может служить лишь дополнением в ряду других литературных памятников, может объяснить нам то, что мы уже знаем помимо него. Тыняновский роман заведомо рассчитан на знание читателем эпохи, на широкую способность к историко-культурным и литературным ассоциациям. Это есть художественное *изъяснение* эпохи.

И тем не менее книга Тынянова безусловно относится к лучшим книгам нашей советской беллетристики последних лет. Она не только знакомит в увлекательной форме с биографией великого русского поэта, с периодом его детства и юности. А Тынянову-исследователю, знатоку и тонкому ценителю русской литературы, есть о чем рассказать. Он, в частности, по-новому освещает роль лицея, входившего как составная часть в преобразовательные планы Сперанского, и первого его директора Малиновского, принадлежавшего к лучшим русским людям того времени и сломленного жестокой тогдашней действительностью. Ценность книги Тынянова не только в том богатом фактическом материале, который положен в ее основу. Тынянову удалось художественно воссоздать целую галерею образов, которые окружали детство поэта. Наиболее удались Тынянову отец и дядя поэта — поэт Василий Львович Пушкин, мать Надежда Осиповна, бабушка Марья Алексеевна, своеобразные представители рода Аннибалов, потомки «арапа Петра Великого».

С развитием романа чрезвычайно растет число эпизодических фигур. Повествование идет не всегда ровно. Тщательно выписанные характеры сменяются едва намеченными эпизодическими персонажами, обозначенными лишь двумя-тремя штрихами. Некоторая нагроможденность чувствуется особенно при обрисовке лицейской обстановки. Здесь местами рассказ сбивается на пересказ, на скороговорку. Но после некоторого утомления рассказчик вновь овладевает нитью повест-

ования и заканчивает его блестящей главой о Державине.

Главное свое внимание Тынянов уделяет людям пушкинского окружения, а также представителям литературной среды. Но в ряде эпизодических зарисовок мелькают и лица, стоявшие на вершине тогдашней государственной лестницы: Сперанский, Аракчеев, сам император Александр I. В портрете Александра читатель узнает черты убийственной характеристики, которую ему дал в более поздние годы Пушкин:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой...

Образ Пушкина пока только-только намечается Тыняновым. Даны лишь первые его эскизы, первые приготовления, первые свидетельства напряженной внутренней жизни одаренного юноши. С очень большой тонкостью отмечает Тынянов первые восприятия стихотворной формы, представляющей для поэта своеобразное утверждение действительности: «Стихи нравились ему более, чем все другое, в них рифма была как бы доказательством истинности происшествия».

Роман Тынянова читается с большим интересом. Вкус, ум, тонкость суждений, прекрасное знание предмета, художественный темперамент — все эти качества автора делают книгу Тынянова о Пушкине хорошей, нужной и привлекательной в лучшем значении этого слова.

О РАССКАЗЕ К. ФЕДИНА „РИСУНОК С ЛЕНИНА“¹

Константин Федин написал небольшой, но очень хороший рассказ о Ленине. Пушкин когда-то говорил, что проза «требуется мыслей и мыслей». Маленький рассказ Федина безусловно отвечает этому пушкинскому требованию.

Сюжетная ткань рассказа очень проста. Действие, если тут вообще можно говорить о действии, происходит в первые годы нашей революции, когда шла война с Польшей, в Крыму еще хозяйничал Врангель и «вражеская блокада изнуряла молодую советскую землю». Летним полднем позвонили молодому художнику Сергею Шумилину из редакции и поручили ему отправиться на открытие конгресса Коминтерна, чтобы зарисовать для газеты делегатов и, если представится возможность, — Ленина. Художник с радостью принял предложение. О том, как молодой художник увидел на конгрессе Ленина, и о том, что он переживал, пытаясь Ленина зарисовать, — собственно и рассказывает Федин на протяжении своего маленького рассказа. Почему же рассказ волнует, почему он вызывает такое глубокое раздумье?

Потому что писатель поставил в своем небольшом рассказе очень важные и значительные вопросы. Здесь

¹ Статья опубликована в журнале „Новый мир“ № 8, 1940.

вновь поставлен вопрос, который издавна, со времен седой древности, волновал людей искусства — и художников, и эстетиков. Это — тема искусства и действительности, разрешенная у Федина в лирическом плане, в плане стремления художника запечатлеть в искусстве как можно глубже, правдивее и в художественном смысле точнее то единственное, неповторимое и «однократное», что представляет собой живая действительность. Речь идет о мучительных поисках художественной правды, художественного выражения. Речь идет о тех «муках слова», о которых нам поведали многие великие мастера и которые иных даже приводили к художественному «агностицизму», к тезису о «молчании» («*Silentium*» Тютчева), потому что, по словам того же Тютчева, «мысль изреченная есть ложь».

Проблема жизненной правды в искусстве всегда привлекала великих рассказчиков прошлого. Любопытно при этом то, что в качестве примера, на котором эта проблема решалась, здесь часто фигурировало искусство живописи, рисунка, потому, может быть, что в этом искусстве вопрос жизненной правды проступает наглядней, очевидней. О трагических усилиях художника передать на полотне тайну жизненности рассказал нам Бальзак, автор «Неведомого шедевра». «Задача искусства, — говорил бальзаковский старый мастер, — не в том, чтобы копировать природу, но — чтобы ее выражать». Ту же мысль, только в романтико-мистическом плане проводил и несчастливый герой гоголевского «Портрета». Как бальзаковский художник стремился запечатлеть на полотне тайну рельефа, которым обладает действительность, так и гоголевский художник мечтал о передаче «пływучей округлости линий, заключенной в природе». Оба художника мечтали о том, чтоб их произведения сохранили дыхание жизни. Но и бальзаковский, и гоголевский художник — по разным причинам и в разных условиях — оба погибли, не найдя в себе силы осуществить правду в искусстве.

Вот эта старая тема жизненной правды в искусстве, решенная трагически и у Бальзака, и у Гоголя, вновь и совершенно по-новому зазвучала в рассказе Федина, зазвучала так, как она должна звучать у со-

ветского художника: ни на иоту не умаляя высоты и сложности задачи, советский художник знает, что он придет к ее решению, потому что революция бесконечно раздвинула круг наших возможностей.

Вот это новое, что вносит рассказ Федина, осложняется и вместе с тем одухотворяется тем, что фединский герой поставил перед собой задачу запечатлеть черты величайшего человека нашей эпохи — Ленина. «Сергей хотел сравнить Ленина с каким-нибудь образом, знакомым из истории или современности, но Ленин никого не повторял. Каждая черточка его принадлежала только ему».

Когда художник сидел в вагоне трамвая, направляясь к назначенному месту, он «ясно представлял себе, каким легким, непринужденным, светлым, живым будет его рисунок с Ленина». Но когда перед взором художника оказался живой Ленин (Федин очень скупыми и вместе с тем четкими и точными чертами передает представший перед его героем образ Ленина), художник всем своим существом ощутил огромнейшую сложность и трудность задачи.

«Сергей следил за каждым его шагом. Ему казалось, что он успел заметить очень важные особенности движений этого невысокого, легкого человека, и уже видел их пойманными карандашом в своем альбоме».

Но вот Ленин начал говорить.

«Сергей увидел его в движении, передававшем мысль. Вот именно это и мечтал художник изобразить в рисунке. Черты Ленина, несколько минут назад совершенно точно уловленные, как будто исчезли в Ленине-ораторе и заменялись новыми, в непрерывном живом чередовании. Одну за другой отмечал их в памяти Сергей, но они возникали и не повторялись, и он боялся упустить их, и все не решался начать рисовать, и уже не мог бы сказать — что делает: изучает ли жестикуляцию Ленина или слушает его речь».

Здесь Федин ставит уже новую проблему, с которой сталкивается советский художник: проблему активного участия нашего художника в советской действительности. Речь Ленина захватывает художника своим непосредственным содержанием, потому что

Ленин говорит о вещах, дорогих и кровно близких каждому советскому гражданину. Художник, следовательно, перестает быть только наблюдателем своей натуры: он непосредственно сопричастен той действительности, которая служит объектом его художественного изображения. Так своеобразно и с большим тактом Федин запечатлевает в художественной ткани своего рассказа ленинский тезис о партийности нашего искусства.

Два небольших эпизода, которые Федин вводит в рассказ, очень дополняют человеческий облик Ленина. Первый эпизод — встреча Ленина с брауншвейгским делегатом, ограниченным и самодовольным обывателем, настойчиво требующим ответа на вопрос: почему у нас закрыты мелочные лавки и где он сможет купить пуговицу, если ему таковая понадобится?

«Сначала Ленин был серьезен. Потом заулыбался, прищурился, коротко подергивая головой. Потом отшатнулся, обрывисто махнув рукой с тем выражением, которым говорится: чушь, чушь! Брауншвейгец, жестикулируя, продолжал что-то доказывать. Ленин взял его за локоть и сказал две-три фразы — кратких и каких-то окончательных, бесповоротных. Но брауншвейгец яростно возражал. Тогда вдруг Ленин слегка хлопнул его по плечу, засунул пальцы за жилет и стал смеяться, смеяться, раскачиваясь на ходу, прибавляя шаг и уже больше не оглядываясь на человека, который его так рассмешил».

Сцена эта, хоть она и оставалась для наблюдавшего ее художника немой, показала ему в Ленине «непринужденность, доступность и беспощадное чувство смешного».

Во втором эпизоде участвует уже сам художник. Преодолев смущение и боязнь, художник протиснулся к Ленину и решил показать ему рисунок, спрашивая его мнение. Ленин ответил так, как он часто отвечал в таких случаях: «Не могу судить, я — не художник», — скороговоркой отозвался Ленин». В глазах Ленина мелькнуло шутовское лукавство, но вместе с тем он ободряюще кивнул молодому художнику. В этом малень-

ком эпизоде сквозит вся мягкая человечность Ленина в общении его с людьми.

Так фединскому художнику открывались все новые и новые стороны многогранной природы Ленина.

Федин изобразил сложную гамму переживаний своего художника — от отчаяния к надежде, от ощущения того, что «цель, которую себе поставил, ничуть не приближалась», к минутной уверенности в том, что найден «близкий к правде образ».

В своей неудаче молодой художник Сергей Шумилин не был одинок: его учитель, художник, рисовавший Ленина вместе с ним в ложе, пожаловался Шумилину, что у него не получается рисунок с Ленина.

«— У меня тоже,— ответил Сергей и, неожиданно прижав к себе ласковую руку, с жаром договорил:

— Но даю слово, даю вам честное слово — у меня непременно получится!..»

В словах этих не только звучит молодая уверенность в своих силах. Весь рассказ Фебина проникнут ощущением великой темы, чувством большой художественной ответственности, чувством «взыскательного художника». И в этом — важнейший залог победы...

О СБОРНИКЕ СТИХОВ МАКСИМА РЫЛЬСКОГО¹

Гослитиздат выпустил книгу стихов Максима Рыльского², включающую избранные произведения поэта. Книга отражает различные этапы его тридцатилетнего поэтического пути.

Максим Рыльский принадлежит к лучшим украинским советским поэтам, он не сразу нашел путь к себе и к своему народу: этому предшествовали долгие «годы странствий».

Недаром мотив путешествия так часто звучит в поэзии Рыльского, недаром поэт так часто говорит о море, о кораблях, парусах и чужеземцах-матросах. Образ Одиссея, этого вечно ищущего новых миров странника, которого так любил Данте, не раз встает перед нами в стихах Рыльского.

Как Одиссей, блуждавшем утомленный
По морю синему, я,— жизнью утомлен,—
Прилег под сенью дерева большого...

(Перевод Ник. Ушакова)

Но поэта привлекал не живой, широко раскинувшийся мир действительности, не то вечно зеленею-

¹ Статья опубликована в журнале «Новый мир» № 3, 1941.

² Максим Рыльский. Избранное. Перевод с украинского под общей редакцией Бориса Турганова. М., Гослитиздат, 1940.

щее «золотое дерево жизни», о котором говаривал гётовский Мефистофель. Рано «утомленный жизнью», поэт совершал свое путешествие по выдуманной, созданной поэтическим вымыслом, *эстетической* стране. В тихих гаванях этой вымышленной страны, под сенью густой листвы (не живой листвы, а книжных листьев!) М. Рыльский искал убежища от жизни, настойчиво требовавшей размышлений, требовавшей ответа на жгучие вопросы.

Мелькают мысли или тени мыслей
В полудремоте. Бродит луч в листве,
И пятна света на коре играют,
И муравей, не торопясь, ползет.

И я засну под беззаботный шелест
С надеждой, что меня, играя в мяч,
Прекрасная разбудит Нав.икая —
Родная дочь феакского царя.

(Перевод Ник. Ушакова)

Стихи эти относятся к 1915 году. М. Рыльский — на начальном этапе своего поэтического развития — жил по преимуществу книжной культурой, превращая свои стихи в длинную цепь литературных реминисценций и ассоциаций. В книжном царстве нет границ, и взору поэта открывались все новые и новые поэтические страны:

А где-то есть певучий Лангедок,
Поля и рощи Франции веселой,
Где в солнце тонет каждый городок
И в виноградниках зеленых — села.

.....
И остров есть, что осиял Шекспир,
Где Диккенс улыбался сквозь туманы...

(Перевод Д. Крачковского)

Так, при помощи чудесной книжной премудрости поэт превращался в «гражданина мира». Но мир этот при ближайшем рассмотрении оказался маревом, как маревом были чудившиеся поэту «вечность» и «небытие». И в тот час, когда М. Рыльский ощутил это, на его родине, певучей Украине, по-

явился новый поэт с живой мыслью, с живым чувством, с сердцем, широко раскрытым всем впечатлениям большого, цветущего мира...

Я истомился от экзотики,
От изощренных слов и дел...

(Перевод М. Травиной)

Так писал М. Рыльский в 1924 году. Позднее, в своем программном стихотворении «Путешествие», М. Рыльский рассказал, как он наконец причалил к родным берегам, к родной Советской стране, которая бросила трудящимся всего мира клич:

...Рабочий, мощною рукою
Для всей земли добудем солнца свет!

(Перевод М. Компсаровой)

Поэт увидел *социальный* смысл явлений. Действительность предстала перед ним, как противопоставление двух миров, где на одной стороне — рабство, а на другой — осуществленная мечта о свободном труде, о дружбе народов. И новым светом осветилась перед ним также история, в которой поэт увидел «предысторию», увидел залитую кровью, длительную и напряженную подготовку великой революции, великого освобождения. М. Рыльский создает поэму «Марина» (1933), повесть о судьбе крепостной девушки, о крестьянском восстании против панов. М. Рыльский рассказывает о дружбе двух художников-рабов — великого украинского поэта Шевченко и знаменитого негритянского актера Олдриджа:

...И обоим вдруг
Издалека, за дымякою туманной,
Забрезжит день, когда для всех рабов —
Для чернокожих, белых, желтолицых —
Оковы рабства навсегда падут...

(Перевод Б. Турганова)

День этот, к которому в течение столетий стремились целые поколения борцов, платя за него жизнью, предстал перед поэтом во всем сиянии освобожденных сил, молодости, творчества, нового

устремления, которое Рыльский обозначает традиционной, но сохраняющей свою живую поэтическую силу метафорой — устремленным ввысь полетом птицы. У поэта Рыльского всегда был острый глаз, он видел природу, явления, вещи, различая тонкие оттенки в них, но сейчас все это осмыслилось, потому что в центре стал человек, идущий к цели, знающий дорогу. Если в 1917 году Рыльский писал:

И летит вся земля, как телега в полях,—
К дальней цели, а то и без цели...

(Перевод Е. Нежинцева)

то сейчас он ясно видит и ощущает цель неизменного человеческого «полета»:

...когда б мне захотелось
Эпохи нашей облик воссоздать
В простейшей аллегории,— я взял бы
Стальной вот этот журавлиный клин,
Его отвагу, напряженье силы,
Его порыв к просторам, и его
Стремление воли, и разумный план
Строения, где все, как есть, к тому
Направлено, чтоб легче было грудью
Врезаться в воздух, где в вершине клина
Летит вожак, и мудрый, и отважный,
И все полет равняют на него,
И каждому ясна его дорога.

(Перевод М. Комиссаровой)

Вот это обретение смысла и цели в социальных стремлениях человека, в его творческой работе, во всем его жизненном процессе сказалось не только в тех стихах М. Рыльского, в которых поэт непосредственно касается социальных тем, но оно окрасило по-новому все мировосприятие Максима Рыльского, захватило весь лирический комплекс поэта.

Самое понятие «человек», которое раньше было для М. Рыльского одной из многочисленных и равнозначных «эстетических» категорий, оделось для него сейчас живой плотью, осветилось теплом жизни. В стихотворении о Шевченко, выступая против попыток превратить великого народного поэта в «позолоченный киот», в «идол» и перекликаясь с знаменитой

шекспировской формулой, Рыльский восклицает: «Он человек!»

В другом месте поэт говорит:

...Тут живут
Поют, рождаются, плачут, умирают,
Смеются, верят и читают:
люди!
Простая мысль, а между тем она
Живым теплом обогревает сердце,
Подбрасывает в сонный ум дрова.

(Перевод Л. З. Длингача)

Советская поэзия и вся наша литература в целом переживает период возрожденного на новой основе гуманизма. Поэзия М. Рыльского — один из потоков этого общесоветского гуманистического течения.

Легкая и глубоко лирическая ирония (или, вернее, усмешка) всегда сопровождала поэзию М. Рыльского. Но это не усмешка скептика, в ней просто чувствуются зрелость и знание. В творчестве каждого поэта наступает критический период, когда он достигает «середины жизни», когда в его жизни наступает «полдень». В новейших стихах М. Рыльского чувствуются эти мотивы:

Вновь, быть может, как когда-то,
Соберутся у стола —
Друг, что был милее брата,
И подруга, что ушла.

Обовьют цветы в тот вечер
Косу русую твою,
И чужую свадьбу встречу
Я, как будто бы свою.

(Перевод Ник. Ушакова)

Но эта неминуемая печаль приближающейся человеческой осени находит свое разрешение не только в прекрасных стихах о маленьком сыне (поэт называет его «грибком»), в котором он видит вечное повторение и обновление жизни и к которому он обращает свой проникнутый радостным знанием жизни «совет»:

Расти, живи и знай, что нет нигде
Сильнее муки и сильнее счастья,

Чем в творчестве,— на всей планете нашей,
Прекраснейшей, клянусь, из всех планет!

(Перевод Б. Турганова)

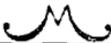
Мало у кого из советских поэтов этого поколения так настойчиво и так убежденно звучит мотив окружающей молодости и уверенной надежды на эту всепобеждающую молодость, как у Максима Рыльского.

Для того чтобы ощутить всю красоту, тонкость и подлинное звучание поэзии М. Рыльского, необходимо с ней ознакомиться в оригинале, на прекрасном и глубоко поэтичном украинском языке.

Среди имеющихся русских переводов стихов М. Рыльского есть добросовестные переводы, есть вполне «приличные», встречаются даже хорошие. Нам хочется выделить переводы Н. Ушакова, в них чувствуется поэтическая внимательность и чуткость к слову. Но никто из русских переводчиков Рыльского еще не отнесся пока к его произведениям так, как сам Рыльский,— замечательный мастер поэтического перевода,— относится к переводимым им поэтам. Для создания подлинного перевода требуется, помимо таланта и умения, заинтересованность переводчика в поэте, которого он переводит, если не страсть, то хотя бы пристрастие, некое чувство любви, близости.

Надобно еще иметь в виду, что перевод с украинского (как и с других славянских языков) на русский представляет особенную трудность. Близость языков таит в себе большой соблазн для переводчика. Многие переводчики (одни из формалистского педантизма, другие из соображений «экономии мышления») стараются сохранить (в тех случаях, когда звучание украинских и русских слов равнозначно) рифмующие слова. И они подгоняют текст под заранее заданные рифмы, уподобляясь играющим в «буриме». О какой же тут поэзии может быть разговор!

Издательства делают прекрасное дело популяризации поэзии наших братских народов. Но при этом необходимо помнить не только о «выполнении плана», но также и о том, что перевод есть сложное, большое, трудное и подлинно поэтическое дело.



ИЗ ИСТОРИИ
ЕВРЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ





ШОЛОМ АЛЕЙХЕМ¹

1

Великий еврейский писатель Шолом Алейхем родился на Украине, в г. Переяславле, 2 марта 1859 года. Он прошел тяжелый жизненный путь.

О своих детских и юношеских годах Шолом Алейхем рассказал в написанной им уже в последние годы жизни замечательной книге «С ярмарки», которая является художественной автобиографией писателя и дает в то же время широкую картину тогдашней еврейской жизни.

Настоящее имя Шолом Алейхема — Шолом (Соломон) Рабинович. Свои ранние годы он провел в небольшом местечке Полтавской губернии — Воронкове. Отец его принадлежал к местечковой знати, числился богачом. Мать торговала в лавке. Семья была многочисленная — целая куча ребятишек, мал мала меньше.

Обитатели Воронкова жили старым укладом еврейского местечка, отгороженные от большого мира, наивно полагая, что за околицей кончается вселенная. Когда Шолом Алейхем стал писателем, он обессмертил старое еврейское местечко под собирательным именем Касриловки и создал замечательные образы его обитателей, назвав их «маленькими людьми с маленькими устремлениями».

¹ Очерк впервые вышел в ГИХЛ. М., 1939.

Первоначальное воспитание будущий писатель получил, как водилось в старину, религиозное. Источником тогдашней премудрости в еврейской среде был так называемый «хедер», начальная религиозная школа, которая с помощью розог и ремня вколачивала в головы своих воспитанников библейские рассказы и казуистические положения Талмуда. Хедер уводил детей далеко от реальной жизни в какие-то несуществующие фантастические миры и пугал детское воображение ужасами загробной жизни. Ребята просиживали за «учебой» целые дни, отвлекаясь лишь для того, чтобы помочь жене учителя ощипать курицу, вынести ушат с помоями, по очереди нянчить младенца.

Механическим изучением никому не нужных религиозных текстов, телесными наказаниями, проповедью страха божия, страшными рассказами о призраках и привидениях загробного мира хедер пытался умертвить все живое в детской душе. Хедер калечил детское сознание, заполняя его ненужным и вредным мусором, оставляя его в темноте и невежестве, отрывая ребенка от окружающей реальной жизни. Но заложенная в ребенке жизненная сила, тяга к свету и радости брала свое. Маленького Шолома тянуло из затхлого хедера на простор, под глубокое синее небо, к горе, которая подымалась над местечком. Детское сознание жадно ловило впечатления окружающей жизни, мальчик льнул к товарищам, его занимал весь несложный быт патриархального местечка. И сквозь все преграды пробивалась ребячья радость; смех, здоровый детский смех заглушал благочестивые голоса невежественных учителей и воспитателей. Мальчик Шолом рос озорником и весельчаком. Взрослые оглядывались на него и недоумевали: откуда это берется у ребенка столько веселья и смеха? И чего тут, собственно, смеяться?

Из товарищей детства Шолом Алейхему особенно запомнился сирота Шмулик, неутомимый сказочник, рассказывавший чудесные истории о хрустальных дворцах и золотых кладях. Его «сладостная как мед» речь будоражила детские грезы, населяя весь мир

фантастическими существами. Шмулик рассказывал о несметных сокровищах, зарытых в горе, и давал точные советы, как стать обладателем этих сокровищ. Но, зная сокровенные тайны кладов, сирота Шмулик тем не менее жил впроголодь, о чем говорили его всегда возбужденно горевшие глаза. Встречи с Шмуликом и другими детьми местечковой бедноты впервые заронили в душу маленького Шолома чувство вины за существующие в мире неравенство, за нищету и голод.

Но беззаботные годы детства скоро миновали. Отец Шолом Алейхема сильно обеднел. Пошатнувшиеся дела заставили искать нового места для жительства. Семья оставляет Воронково и возвращается в Переяслав, на родину Шолом Алейхема. Здесь отец Шолом Алейхема, Нохум Рабинович, становится содержателем заезжего двора. Остатки семейного серебра заложены у ростовщика. Зловещим призраком замаячила перед семьей нужда.

А тут еще холерная эпидемия уносит в могилу мать, опору всей многочисленной семьи. Шолому было лет тринадцать, когда умерла его мать. В доме появилась злая, сыпавшая проклятиями мачеха. Шолом был вынужден помогать отцу в заезжем дворе, зазывать проезжих гостей, подавать им самовар, быть у них на побегушках.

Вопрос о воспитании Шолома очень занимал отца. Отец его, хоть и был религиозен, не был чужд светским наукам: и его коснулись новые веяния времени, он был начитан в еврейской просветительной литературе (по-еврейски просветительство называлось «гаскала»).

Детство Шолом Алейхема протекало в 60—70-х годах прошлого столетия. Это было время, когда старый патриархальный уклад еврейского местечка, который, казалось, окоченел в своей косности, стал давать трещины. Вся страна, вступившая в пореформенный период, переживала сильнейшие изменения как в области хозяйства, так и во всех других областях жизни. Старые устои, на которых держалась крепостническая Россия, рухнули, все явственней и явствен-

ней стали вырисовываться очертания новых, капиталистических отношений. Вместе с тем появилось широкое демократическое движение «разночинной» интеллигенции. Все эти новые веяния проникли и в еврейскую среду. Стены, отгораживавшие еврейское местечко от всего мира, зашатались. И в еврейском местечке все более и более стали появляться новые люди, выступавшие против фанатизма и невежества, звавшие к просвещению, к новой жизни, к новым формам быта.

Шолом Алейхем дает в своей художественной автобиографии целый ряд зарисовок этих новых людей, среди которых выделяется образ Арнольда из переяславского предместья. Это был новый тип еврейского интеллигента-просветителя, «разночинец» в еврейской среде: он знал русскую литературу, выступал против заправил еврейской общины, против невежд и фанатиков, писал обличительные корреспонденции в губернскую газету и жил независимой жизнью отрицателя религиозных авторитетов и устаревших средневековых норм житейского поведения.

Уступая советам и настояниям Арнольда, Нохум Рабинович послал своего сына Шолома учиться в уездное училище. Это был для того времени и для тогдашней еврейской среды смелый и необычный шаг. Шолом, отличавшийся живым умом и стремлением к знанию, с жадностью набросился на новые книги.

Царское училище, насаждавшее в своих воспитанниках послушание царю и власть имущим, все же научило молодого Шолома русскому языку и таким образом открыло ему доступ к сокровищам великой русской литературы с ее идеями гуманизма и борьбы за освобождение. Знакомство с лучшими произведениями русской литературы углубило то влияние, которое молодой Шолом испытал от чтения еврейской просветительной литературы, боровшейся со старым косным укладом еврейского быта и ратовавшей за новые европейские формы жизни. С еврейской литературой Шолом Алейхем познакомился еще мальчиком. Сидя на лавочке у ворот отцовского заезжего двора и

поджидая проезжих гостей, Шолом глотал одну книгу за другой.

Курс уездного училища Шолом Рабинович окончил с отличием в 1876 году.

2

Самостоятельная жизнь Шолома Рабиновича началась довольно рано. Стесненное положение отца побуждало его искать заработка, и, еще находясь на школьной скамье, Шолом стал давать частные уроки, чтобы заработать себе на пропитание. Окончив уездное училище, он уезжает на «кондиции». Он поступает домашним учителем к будущему своему тестю, богатому арендатору поместий Лоеву, жившему широкой жизнью настоящего помещика. Около трех лет проводит он в имении Лоева, и здесь между молодым учителем и юной его ученицей, Ольгой Лоевой, возникает и крепнет чувство дружбы, которое потом вырастает в горячую взаимную любовь. Богатый арендатор, жаловавший своего просвещенного учителя, который заодно уже вел и его обширную деловую переписку, сейчас же указал ему на дверь, как только он узнал, что бедный учитель, не имевший за душой ни гроша, помышляет стать его зятем.

Проснувшись однажды утром в своей учительской комнате богатого помещичьего дома, Шолом Рабинович с изумлением узнал, что никого нет дома. Его ждал пакет, в который были вложены следуемые ему деньги, — и ни одного слова в объяснение столь странного происшествия. Шолома Рабиновича посадили в широкие сани и повезли на ближайшую станцию. Молодой учитель был предоставлен самому себе. Начались его скитания в поисках пристанища и куска хлеба. Только несколько лет спустя, в 1883 г., Шолом Рабинович и его бывшая ученица поженились, несмотря на противодействие богатея-самодура.

В эти годы вынужденных скитаний — после изгнания из помещичьего «рая» — Шолом Рабинович сунулся было искать счастья в столице края, в Киеве,

который манил к себе широким размахом жизни и просвещенностью. Но как еврей Шолом Рабинович не имел здесь «правожителства» и испытал на себе всю прелесть полицейских «облав». В вечном страхе попасть в полицейский участок бродил он по улицам Киева в поисках работы. Все его надежды найти здесь какую-нибудь работу рухнули. Какой-то подпольный адвокат, встреченный им в окружном суде, увез его с собой в Белую Церковь, Киевской губернии, и произвел в свои «секретари»: Шолом скоро разглядел, что патрон его авантюрист и картежник. Деваться было некуда. Еврейский интеллигент того времени не мог найти применения своему труду, у него был очень узкий круг приложения его сил. И Шолом Рабинович решается занять место казенного раввина в Лубнах, Полтавской губернии.

Это была очень странная и далеко не приятная должность для такого человека, как Шолом Рабинович. Казенный раввин был царским чиновником, который выписывал метрики и прочие свидетельства для лиц иудейского исповедания и, кроме того, должен был прививать порученной ему пастве верноподданические чувства к самодержавию. Молодой Рабинович дал себе слово, что он не будет таким раввином, как все. И он, действительно, принимал активное участие в еврейских общественных делах, особенно заботясь о воспитании бедных детей и порицая своих сограждан за то, что они строят за большие деньги новую синагогу, вместо того чтобы строить школы и больницы. Более двух с половиной лет занимал Шолом Рабинович должность казенного раввина, снискав симпатии неимущего населения и недовольство богатой верхушки. Женившись, он поселяется с молодой женой в Белой Церкви. К этому времени (1883) относится начало систематической литературной работы Шолома Рабиновича, избравшего себе в качестве литературного псевдонима имя, приобретенное впоследствии мировую славу — «Шолом Алейхем».

Его литературные интересы пробудились рано. Первые художественные впечатления Шолом Алейхе-

ма надобно искать в увлекательных сказках его товарища Шмулика о хрустальных дворцах и потаенных сокровищах. Был и другой товарищ детских лет, обладавший артистической натурой, — Мейер из Медведки, певун и затейник, устраивавший вместе с Шоломом театральные представления. Из Мейера потом вырос известный оперный певец Михаил Медведев. Целые дни и вечера проводил мальчик Шолом среди местечковых певчих и свадебных музыкантов, через которых он приобщался к еврейскому народному искусству. В этой среде иногда попадались подлинные народные таланты, которым впоследствии, став писателем, Шолом Алейхем посвятил многие вдохновенные страницы своих замечательных произведений. Народное искусство жило также в так называемом «пурим-шпиле», в народном театральном представлении, которое бытовало в среде ремесленников и отражало никогда не умирающую тягу народа к радости и веселью. Мальчика Шолома тянуло всегда к народным низам, к искренности и безыскусственности их житейских отношений, к глубоко заложенному в них оптимизму. Здесь он черпал свои первые художественные впечатления, обогащенные впоследствии усиленным чтением произведений художественной литературы.

Еще в детстве стала проявляться способность Шолом Алейхема к подражанию: он умел очень смешно копировать жесты и повадки окружающих. Эта черта, характерная, между прочим, для детских лет многих художников, свидетельствовала о наблюдательности мальчика и о заложенных в нем артистических наклонностях. Одним из объектов его комического подражания была его мачеха, злая, без устали сыпавшая проклятиями женщина. Первым «литературным» произведением мальчика Шолома и был составленный им в алфавитном порядке словарь проклятий мачехи. Словарь этот вызвал шумное одобрение окружающих, в том числе и самой мачехи, которая, скрепя сердце, вынуждена была вторить общему смеху.

Четырнадцати лет от роду Шолом Алейхем под

влиянием еврейского писателя Мапу, написавшего на древнееврейском языке любовную историю из библейских времен, сам стал писать роман на древнееврейском языке под названием «Дочь Сиона». Пятнадцать лет от роду Шолом прочел «Робинзона Крузо» и тут же, под влиянием прочитанного, написал «Еврейского Робинзона Крузо». Первыми его читателями и ценителями были отец и просвещенные постояльцы его заезжего двора.

Под влиянием русской литературы Шолом стал писать по-русски. Особенно много он читал и писал по-русски во время пребывания в качестве домашнего учителя у арендатора Лоева, имевшего богатую библиотеку. Шолом Рабинович читал здесь и писал за поем. По его собственному признанию, он писал целые ночи напролет, писал большие, душу раздирающие романы, кричащие драмы, запутанные трагедии и комедии. Влюбленная ученица видела в своем молодом учителе великого мастера. Но редакции придерживались на этот счет другого мнения и не торопились с печатанием его произведений.

Первым печатным произведением Шолома Рабиновича была корреспонденция из Переяслава, появившаяся в 1879 году (автору было тогда двадцать лет) в газете «Гацефира», выходившей на древнееврейском языке. Надобно сказать, что литературным языком еврейской интеллигенции в то время был по преимуществу древнееврейский язык: интеллигенция тогда чуралась живого современного еврейского языка, на котором говорили народные массы.

В первой своей корреспонденции Шолом Рабинович говорил о своем родном городе Переяславе. В конце 1881 года Шолом Рабинович напечатал в другой газете, также выходившей на древнееврейском языке, другую, уже большую статью. В следующем году он напечатал еще две статьи. Это были публицистические статьи, в которых он касался вопросов воспитания, реформы хедеров, военной службы.

В 1883 году Шолом Рабинович впервые выступил в печати со своими произведениями на еврейском народном языке в журнале «Идишес Фолксблат».

Автор понял, что доступ к широким народным массам он найдет лишь тогда, когда будет писать на их живом языке, а не на древнееврейском, который доступен лишь очень узкому, ограниченному кругу избранных. И с этого времени Шолом Алейхем находит свое подлинное призвание. Его имя становится все более и более популярным.

Литература на еврейском народном языке представляла тогда еще мало возделанную ниву. Правда, в 60-х годах прошлого столетия началось большое оживление в еврейской литературе, выросло целое демократическое течение, появились такие замечательные писатели, как Менделе Мойхер-Сфорим, Линецкий, Гольдфаден. Они выступали против эксплуатации и нищеты, против невежества и косности, против отсталости народа, против остатков средневековья в быту и культуре, они ратовали за просвещение, за демократизм, за новый бытовой уклад, за раскрепощение семейных отношений. Приход этих писателей знаменовал эпоху в развитии еврейской литературы на живом еврейском языке народных масс. Но предстояла еще огромная работа по дальнейшему приобщению литературы к новейшим идеям более передовых литератур, по формированию нового литературного языка, по созданию культурных читательских кадров. Шолом Алейхем пришел в еврейскую литературу полный творческих сил, с живой инициативой, с благороднейшими стремлениями, выросшими на почве просветительных идей еврейской литературы и богатейшего содержания великой русской литературы, которая начиная с 20—30-х годов XIX века стала оказывать все большее и большее влияние на развитие еврейской литературы.

3

Личная жизнь Шолом Алейхема сложилась очень своеобразно. В 1885 году, после смерти тестя, ему досталось большое наследство. Он переехал в Киев, где зажил широкой жизнью. Но Шолом Алейхем не знал, что ему, собственно, делать со случайно доставшим-

ся ему большим состоянием. Вокруг новоиспеченного богача засуетились жулики и спекулянты, почуявшие легкую и хорошую поживу. Доверчивый Шолом Алейхем пустился в различные коммерческие операции и через короткое время лишился всего своего богатства. Шолом Алейхем воспользовался доставшимся ему наследством, чтоб начать издавать литературные сборники «Еврейской народной библиотеки». Он успел выпустить два больших тома, в которых участвовали лучшие еврейские писатели того времени и которые сыграли большую роль в еврейской литературной жизни. Здесь Шолом Алейхем напечатал свои романы «Степеню» и «Иоселе-Соловей».

Обанкротившись в 1890 году и спасаясь от угрозы суда, Шолом Алейхем некоторое время странствовал за границей: был в Париже, Вене, Черновицах (Буковина).

В 1891 году Шолом Алейхем получил возможность вернуться в Россию. Он поселяется в Одессе. Здесь он сближается с великим еврейским писателем, первым классиком еврейской литературы, оказавшим огромное влияние на развитие Шолом Алейхема, — с Менделе Мойхер-Сфорим, в переписке с которым Шолом Алейхем состоял уже в течение нескольких лет (лично с ним Шолом Алейхем познакомился в 1888 году во время своего посещения Одессы). На последние средства Шолом Алейхем делает попытки возобновления своей «Еврейской народной библиотеки», но ему удается (в 1892 г.) выпустить лишь небольшую книжку, вернее тетрадь, целиком им самим заполненную. Здесь, между прочим, появляется первый рассказ (серия писем) из впоследствии ставшего знаменитым цикла «Менахем-Мендель».

В 1893 году мы вновь застаем Шолом Алейхема в Киеве. Он по-прежнему вращается в среде торговцев и биржевых дельцов, быт которых послужил ему материалом для обличительной комедии «Якнегоз» (1894). Представители киевской еврейской буржуазии, без труда узнавшие себя в комических персонажах Шолом Алейхема, добились от царской цензуры конфискации шолом-алеихемовской комедии, в которой

цензура узрела «кошунство». В 1894 году появляется также первый рассказ из второго знаменитого цикла Шолом Алейхема «Тевье-Молочник». В 1899 году, с появлением еженедельного журнала на еврейском языке «Дер Юд», Шолом Алейхем берется интенсивно за перо.

Став писателем-профессионалом, Шолом Алейхем зажил тяжелой жизнью дореволюционного еврейского литератора, зависящего от произвола издателей и газетных редакторов, вынужденного ради куска хлеба растрачивать свои творческие силы в непосильной газетной работе. Причем первые годы Шолом Алейхему все же приходится искать заработка и на стороне, вне литературы. Вот что Шолом Алейхем писал в 1903 году своему другу, писателю М. Спектору, который один из первых, еще в 80-х годах прошлого века, оценил замечательный юмористический талант Шолом Алейхема:

«...Я должен тебе признаться, что я чувствую себя как бы новорожденным, с новыми, совершенно новыми силами. Я могу почти сказать, что я *сейчас лишь начинаю писать*. До сих пор я лишь дурачился, баловался. Боюсь только, как бы, упаси боже, годы не кончились... Я полон сейчас мыслей и образов, так полон, что я, право, крепче железа, если я не разлетаюсь на части,— но, увы, мне, мне приходится рыскать в поисках рубля! Сгореть бы бирже! Сгореть бы деньгам! Сгореть бы на огне евреям, если еврейский писатель не может жить одними своими писаниями и ему приходится рыскать в поисках рубля! Меня спрашивают те, что меня знают и видят каждый день: когда я пишу? Я, право, сам не знаю! Вот так я пишу, на ходу, на бегу, сидя в чужом кабинете, в трамвае, и как раз тогда, когда мне морочат голову по поводу какого-то леса, невырубленного леса, либо дорогого имения, какого-нибудь заводика,— как раз тогда вырастают прекрасные образы и складываются лучшие мысли, а нельзя оторваться ни на минуту, ни на одно мгновение, чтобы все это запечатлеть на бумаге,— сгореть бы всем коммерческим делам! Сгореть бы всему миру! А тут приходит жена и говорит о квартирной

плате, о деньгах за правоучение в гимназии; мясник джентльмен — он согласен ждать; лавочник зато подлец — он отказывается давать в кредит; адвокат грозит описью стульев (глупец! он не знает, что они уже давно описаны...)...»

В таких условиях протекала жизнь Шолом Алейхема. Между тем к этому времени (письмо писано в 1903 году) Шолом Алейхем как писатель достиг уже огромной славы. Его имя уже известно не только в еврейской среде. Горький, всегда проявлявший интерес к литературам народов, населявших Россию, вступил с Шолом Алейхемом в переговоры об издании на русском языке под редакцией Шолом Алейхема сборника еврейских писателей. Сборник должен был выйти в издании товарищества «Знание», и Шолом Алейхем стал деятельно его готовить, но разные обстоятельства помешали осуществлению издания.

Кишиневский погром 1903 года, направленный против беззащитного еврейского населения и повлекший огромные человеческие жертвы, взбудоражил и возмутил все прогрессивное общество России. Лучшие русские писатели того времени выступили с энергичным протестом против зверств погромщиков. Шолом Алейхем обратился с письмами к Льву Толстому, Короленко, Чехову и Горькому и просил их принять участие в сборнике на еврейском языке в помощь пострадавшим от погрома (сборник вышел под названием «Помощь»). Писатели горячо откликнулись на призыв Шолом Алейхема. Лев Толстой в ответном письме к Шолом Алейхему писал, что виновником кишиневских ужасов, как и всей искусственно насаждаемой национальной розни, является одно правительство.

В 1904 году, в бытность свою в Петербурге, куда Шолом Алейхем ездил хлопотать о разрешении ему издавать ежедневную газету на еврейском языке (из этих хлопот ничего не вышло), Шолом Алейхем познакомился с рядом известных русских писателей того времени: с Л. Андреевым, с А. Куприным. Здесь же он, наконец, получил возможность осуществить свою старинную мечту о встрече с Горьким. Впечатление от личного знакомства с Горьким было огромное.

«Вот что Шолом Алейхем писал своим детям из Петербурга в ноябре 1904 года:

«Пишу вам всем под свежим впечатлением моего первого посещения кумира наших дней, властителя дум — Максима Горького. Он меня принял чисто по-товарищески. Тотчас после первых слов, оглядев меня с головы до ног, он пригласил меня в столовую к чаю. И пошла у нас беседа о делах литературы, общей и еврейской, и, право, я не успел даже оглянуться, как прошел час (от 11 до 12). Он просил заходить к нему совсем запросто. Сам взялся познакомить меня с лучшими представителями печати — словом, был приветлив...»

Шолом Алейхем навсегда сохранил чувство глубочайшей привязанности к Горькому и преклонения перед его дарованием и личностью. В уста одной из дочерей Тевье-Молочника Шолом Алейхем вложил следующие слова о Горьком: «Горький нынче почти первый человек в мире...» В 1910 году, вскоре после появления русского перевода прекрасной повести Шолом Алейхема «Мальчик Мотл», Горький приветствовал еврейского писателя своим известным письмом, в котором во весь голос прозвучало признание шолом-алейхемовского величия. Горький неизменно интересовался литературной работой и жизнью Шолом Алейхема. «Как поживает господин Алейхем?» — был первый вопрос Горького, когда он встречал человека, который ему мог рассказать о Шолом Алейхеме (Горький, называя его «господином Алейхемом», не знал тогда, что Шолом Алейхем — псевдоним). Эту привязанность к Шолом Алейхему и добрую память о нем великий русский писатель сохранил до конца своих дней: он помянул его на Первом съезде советских писателей, назвав «исключительно талантливым сатириком и юмористом».

Весь период первой русской революции 1905 года связан для Шолом Алейхема с повышенным вниманием к революционным событиям и к образам революционеров. Волна революционного подъема в стране нашла отражение в целом ряде рассказов Шолом Алейхема и в его романе «Потоп» (1907). Несмотря

на наступившую после поражения революции политическую реакцию и на ряд испытаний, которые ему пришлось пережить, Шолом Алейхем сохранил неизменную веру в то, что его родная страна и все ее народы доживут до светлых дней освобождения. «Я уверен,— писал Шолом Алейхем в письме из Женевы в 1908 году,— что течение жизни и симптомы, что я вижу в нашей стране, являются хорошими симптомами для нас, являются ясными доказательствами, что скоро засияет солнце над нами».

К 1905 году относится активная деятельность Шолом Алейхема в области театра. И здесь он стремился к торжеству художественной правды и простоты, которые были ведущими началами всей его литературной работы.

В октябре 1905 года Шолом Алейхем вместе с семьей пережил ужасы еврейского погрома в Киеве. Царское самодержавие неистовствовало, мстя за революцию. Шолом Алейхему самому приходилось не раз сталкиваться с царской цензурой, которая чуяла в его произведениях «крамолу». Жандармское управление завело даже целое «дело» о Шолом Алейхеме в связи с его перепиской с русскими писателями по поводу издания сборника в пользу пострадавших от погрома. Шолом Алейхем на время выехал за границу.

После долгих странствований по разным странам Европы Шолом Алейхем осенью 1906 года приехал в Нью-Йорк. Но Шолом Алейхем здесь долго не оставался. Его тянуло домой, на родину, к тем народным массам, о которых и ради которых он писал. Летом 1908 года он совершает большое турне по городам и городкам России с большим еврейским населением. Всюду его ждет радостная встреча. Но во время этой триумфальной поездки он внезапно заболевает, у него обнаруживается острый туберкулезный процесс в легких. Болезнь застала его в маленьком городке — в Барановичах, Минской губернии. Около двух месяцев Шолом Алейхем был прикован к постели. И в течение всего этого времени взоры многих и многих сотен тысяч его читателей были обращены к маленькому городку, где любимый народный писатель боролся

с внезапно появившимся у его изголовья призраком смерти. Оправившись от болезни, Шолом Алейхем по совету врачей отправился в Нерви, в Италию. В том же 1908 году, поздней осенью, праздновался 25-летний юбилей литературной деятельности Шолом Алейхема.

Юбилей праздновался в отсутствие Шолом Алейхема. Больной, одинокий, без средств к существованию, вдали от родины и своего народа, Шолом Алейхем писал из итальянского пансиона письма, полные горечи. Врачи предписывали солнце, как можно больше солнца, а за это надо было расплачиваться наличными деньгами, потому что итальянский банкир принимал к размену только наличные деньги. Где их было взять?

К этому времени Шолом Алейхем уже был знаменитым писателем, его имя стало самым популярным в еврейской среде, оно было известно и далеко за пределами еврейской среды. Но приобретенная Шолом Алейхемом огромная слава не избавила его от постоянной нужды. В связи с юбилеем в периодической печати открыли сбор пожертвований, которые потекли со всех концов страны. Народ нес свои трудовые копейки, чтобы помочь своему любимому писателю. Другого пути тогда не было: царское правительство не только не заботилось о народных писателях, оно их преследовало, потому что их слово штурмовало твердыни самодержавия и произвола. Юбилейный комитет на собранные пожертвования «выкупил» в 1909 году произведения великого писателя из кабалы частных предпринимателей. Шолом Алейхему вернули права на его собственные произведения. В этом же году в московском издательстве «Современные проблемы» стало выходить на русском языке собрание сочинений Шолом Алейхема, очень тепло встреченное русской критикой. Мы уже упоминали, что перевод произведений Шолом Алейхема горячо приветствовал Горький.

Болезнь заставляла Шолом Алейхема искать все время убежища под благотворным солнцем южных стран. Весной 1914 года Шолом Алейхем вновь совершил блистательную поездку по городам России, где

он выступал с чтением своих произведений. Еврейские народные массы, как и встарь, с радостью и с энтузиазмом встречали и провожали своего любимого писателя. Во время этой поездки состоялась встреча Шолом Алейхема с другим классиком еврейской литературы — Перецем, способствовавшая сближению этих двух совершенно различных по темпераменту и художественным устремлениям писателей.

Мировая империалистическая война застала Шолом Алейхема на курорте в Германии. Вместе с другими русскими подданными он был выслан в Берлин, откуда ему удалось спастись с семьей в соседнюю нейтральную Данию. Больной, без средств к существованию, он провел здесь несколько тяжелых месяцев. В конце 1914 года Шолом Алейхем приехал в Нью-Йорк. Тоска по родине не покидала его, он рассчитывал сейчас же по окончании войны с первым пароходом уехать в Россию. Но болезнь сделала свое дело, годы уже были сочтены. Ужасы мировой войны, тяжело отражаясь на душевном состоянии писателя, также подтачивали организм. Шолом Алейхем умер в Нью-Йорке 13 мая 1916 года, пятидесяти семи лет от роду. За гробом его шли сотни тысяч людей.

В своем завещании Шолом Алейхем писал: «Где бы я ни умер, пусть меня похоронят не среди аристократов, людей знати, либо богачей, но среди простых евреев-рабочих, с подлинным народом, чтобы памятник, который потом поставят на моей могиле, украшал простые могилы вокруг меня, а простые могилы чтоб украшали мой памятник, как простой честный народ при моей жизни украшал своего народного писателя». В этих словах завещания великий писатель прекрасно выразил свою близость с народом.

4

Писатели не всегда сразу находят себя. Шолом Алейхем без особенного успеха пробовал свои силы в области поэзии, хотя несколько его стихотворений вошли в еврейский фольклор и распевались как на-

родные песни. В стихотворных произведениях Шолом Алейхема чувствуется порой влияние Некрасова, как в их идейной настроенности, так и в их ритмическом рисунке. Из ранних стихотворений Шолом Алейхема отметим сатирическую поэму «Еврейские чиновники» (1884), в которой автор зло обрушивается на заправил и чиновников еврейской общины, выжимавших последние соки из бедного люда. В годы первой революции 1905 года была популярна сатирическая песня Шолом Алейхема «Спи, Алекса», направленная против царя Николая и его сына царевича Алексея.

Вот ее содержание: царь убаюкивает царевича и поет ему колыбельную песню.

«Расти, вырасти большой», — поет он своему наследнику. Наследник вырастет мудрецом, будет еще умнее отца. Он будет богат, у него будет много кабаков, острогов и церквей. Для крамольников у него есть Сибирь, нагайка и виселица.

«А если социалисты пойдут против тебя, — наставляет отец сына, — запрись у себя в спальне, как я это делаю сейчас; пусть льются слезы и кровь, был бы ты здоров».

Полиция и сыщики, розги и дубинка оберегают покой царя. Так кончается песня.

Несравненно большее значение, чем стихи, имели критические выступления Шолом Алейхема, относящиеся к 80-м годам прошлого столетия. В 1888 году Шолом Алейхем выпустил книжку под названием «Суд над Шомером». Шомер был автором несметного числа бульварных романов, пользовавшихся тогда большой популярностью как в отсталой мещанской среде, у разбогатевших выскочек, так и в среде отсталых «низов»: приказчиков, кухарок и т. д., которых Шомер убаюкивал своими выдуманной историей о счастливых превращениях слуг в лордов и князей. Шолом Алейхем объявил поход против этой наводнившей к тому времени еврейскую литературу бульварщины, прививавшей народным массам низменные вкусы и отрывавшей их от реальной действительности и реальных нужд. В противовес бульварным

романам Шомера и его сподвижников, Шолом Алейхем выдвигал произведения подлинных писателей: Менделе Мойхер-Сфорим, Линецкого, Гольдфадена и других, которые рисовали действительную жизнь народа и звали его на борьбу за лучшее будущее, против косности и фанатизма, за приобщение к новым формам культуры и быта. Шолом Алейхем особенно подчеркивал тему нищеты в произведениях лучших еврейских писателей (у него есть специальная статья об отражении «еврейской нищеты» в литературе, относящаяся приблизительно к тому же времени), подчеркивал потому, что он видел в этом защиту подлинных интересов народа. Уже в своих критических статьях Шолом Алейхем выступал как поборник правдивой, реалистической литературы, которая борется за народные интересы. В своих критических работах 80-х годов Шолом Алейхем развивал продуманную и обоснованную программу подлинной народной литературы, осуществлять которую он и стал в своих художественных произведениях, следуя лучшим традициям своих предшественников-просветителей: Менделе Мойхер-Сфорим, Линецкого и других.

Свое подлинное призвание Шолом Алейхем нашел в художественной прозе, преимущественно в области рассказа. В творчестве Шолом Алейхема нашла замечательное художественное воплощение жизнь еврейского народа в бесконечно тяжелый для его существования период, когда он изнывал под двойным гнетом царского произвола и капиталистической эксплуатации. Период жизни, изображенный в произведениях Шолом Алейхема, тянется от 70—80-х годов прошлого столетия, когда в стране восторжествовали новые, капиталистические отношения, вплоть до мировой империалистической войны, явившейся результатом обострившихся до последней степени противоречий империализма. При этом Шолом Алейхем с чрезвычайной чуткостью откликался на все важнейшие общественные явления этого времени, среди которых центральное место занимает первая русская революция 1905 года.

Псевдоним писателя «Шолом Алейхем» означает

обычное еврейское приветствие («мир вам», «здравствуйте») ¹, с которым в старом еврейском быту обращались друг к другу при встрече. Уже в самом этом псевдониме сказались близость писателя к народным массам, к их быту, к их страданиям и надеждам. Еврейские народные массы встретили Шолом Алейхема как близкого, как своего человека, с которым можно и посмеяться, и запросто поделиться своими горестями и печальями.

Шолом Алейхем стал определяться как писатель в 80-е годы прошлого столетия, в годы жестокой политической реакции в России, вскоре после организованных правительством еврейских погромов, прокатившихся волной по городам с еврейским населением. В жизни еврейских народных масс, загнанных царским правительством в несколько губерний, в так называемую «черту оседлости», которую они не имели права переступить, происходили важные социальные сдвиги. Предшественник Шолом Алейхема, первый из классиков еврейской литературы, Менделе Мойхер-Сфорим, дал замечательное изображение старого еврейского быта, еще в первой половине XIX века сохранявшего феодально-средневековые устои. Под напором растущего капитализма эти устои рухнули. Новые капиталистические отношения докатились и до еврейского гетто. Старое еврейское местечко зашевелилось, его обитатели стали искать себе место в новом распорядке экономических отношений. Этот болезненный процесс разрушения старого уклада и жизни в новых капиталистических условиях и изобразил с огромной силой Шолом Алейхем.

Самыми замечательными произведениями Шолом Алейхема являются «Письма Менахем-Менделя», «Тевье-Молочник» и «Мальчик Мотл».

Он писал эти произведения в течение многих лет. Над первыми двумя он начал работать еще в 90-х го-

¹ Знаменитый народный перец Дагестана Сулейман-Стальски однажды спросил: „Правда ли, что у евреев был писатель по имен Салям (саям — это арабская форма древнееврейского слова „шалом“ и значит „мир“)? Какое прекрасное имя он себе выбрал!“

дах, над последними — с 1907 года, неизменно возвращаясь к ним на протяжении всей своей жизни.

Из крохотного еврейского местечка, жившего замкнутой жизнью нищенского муравейника, Менахем-Мендель попадает в капиталистический мир. С лихорадочной суетливостью Менахем-Мендель пытается приспособиться к новым отношениям и к новым формам быта. Но у него нет ни трудовых навыков, ни чувства реальной почвы под ногами. В течение столетий вырабатывалась в определенных слоях еврейской среды оторванность от земли, от реальной действительности, склонность к фантастическим мечтаниям, к лишенным жизни абстрактным построениям. Еще предшественники Шолом Алейхема в еврейской литературе (особенно Менделе Мойхер-Сфорим) рисовали таких оторванных от жизни мечтателей-фантастов. Но не мечтатели жили в мире грез и представлений прошлой средневековой культуры, давно уже устаревшей и отжившей (как, например, Вениамин в знаменитом произведении Менделе Мойхер-Сфорим «Путешествие Вениамина Третьего»). Шолом-алеихемовский же персонаж Менахем-Мендель пытается подойти с унаследованными от прошлого мерками и навыками к новой капиталистической действительности. И естественно, что при первой же встрече с этой суровой действительностью Менахем-Мендель терпит жестокое поражение.

Он строит бесконечные проекты, один фантастичнее другого, бросается от одной профессии к другой. Он пускается в биржевые авантюры и коммерческие спекуляции, становится сватом, маклером-посредником, страховым агентом, пробует писательское ремесло. Но всюду и во всем Менахем-Менделя ждет неудача. Потому что «все, что построено на воздухе и на ветре, должно в конце концов пасть» (из предисловия Шолом Алейхема ко 2-му изданию «Менахем-Менделя»). Даже когда Менахем-Мендель берется за сватовство, то оказывается, что он сводит двух девиц. Ему бы под стать торговать погребальными саванами, — тогда бы перевелись покойники.

Настоящей механики того огромного капиталисти-

ческого мира, куда Менахем-Мендель попал, он по существу не понимает, он улавливает только внешние черты суеты и движения. Ему кажется, что он вместе со всеми движется к какой-то новой жизни. Но это — самообман. Менахем-Мендель — типичный «человек воздуха», каких создавала в России еврейская среда в старое проклятое время, время нищеты и гнета. Время это создавало не только паразитизм эксплуатации, но и паразитизм другого рода, паразитизм нищенского существования, основанный на невозможности применить свой труд, на отсутствии трудовых навыков. «Люди воздуха» типа Менахем-Менделя плодились в среде мелкой буржуазии.

Совсем другие черты воплощает в себе любимый образ Шолом Алейхема — Тевье-Молочник. Это — человек из народа, выросший в труде. Правда, его представления о жизни глубоко патриархальны, он сросся со старым бытовым укладом. Не стоящая на одном месте, всегда идущая вперед жизнь ставит перед ним одно испытание за другим. Новая жизнь врывается к Тевье через его дочерей, которые уж по-другому воспринимают все окружающее, у которых уже иные взгляды на вещи.

Старшая дочь Цейтл не соглашается выйти замуж за чужого ей человека, за мясника-толстосума. Она выходит замуж за ремесленника-портного, который ей пришелся по сердцу. Другая дочь Годл полюбила революционера Перчика, которого царское правительство ссылает в Сибирь. Третья дочь Хава выходит замуж не за еврея, нарушая этим старые национально-религиозные предрассудки, которые воздвигали стену между людьми разных наций.

Дочери Тевье-Молочника вовлекаются в водоворот новой жизни, не всегда ему понятной. Они поступают не так, как поступали отцы и деды, они порывают со старым и идут навстречу новому, которое пугает своей новизной и необычностью. Но Тевье находит в себе достаточно силы, чтобы, если не понять все то новое, что происходит на его глазах, то, по крайней мере, как-то его принять, хотя бы какой-то стороной, если не сознанием, то инстинктом. Выросший в старом

быту, проникнутый его предрассудками, Тевье тем не менее оказывается на стороне дочери, последовавшей за мужем-революционером в ссылку в далекую Сибирь. В этом сказывается здоровая природа трудового человека, глубоко связанного с народом.

Тевье-Молочнику трудно расставаться с любимыми дочерьми, семейные несчастья подкашивают здоровье жены Голды, бесконечно ему преданной, и та умирает. А тут еще Тевье приходится оставить насиженное гнездо, потому что из губернии пришел приказ о выселении на том основании, что евреям в сельских местностях жить не дозволяется. Десятки лет жил здесь Тевье, и отец, и дед его, жили в полном согласии с крестьянами, несмотря на все попытки царского правительства посеять национальную рознь. Но по произволу царских сатрапов Тевье пришлось покинуть родной дом.

Все эти несчастья и напасти не сломили духа Тевье. Крепка глубоко заложенная в нем сила человека из народа и крепка вера в победу этой правой силы. Он по-своему выражает протест против несправедливого социального уклада. Мы чувствуем, что Тевье докопается до правды, поймет, кто его враги и что с ними надо сделать, чтобы жизнь стала справедливей и лучше.

Менахем-Мендель и Тевье-Молочник принадлежат к основным образам Шолом Алейхема. Даже невооруженным глазом можно различить как социальное, так и психологическое противопоставление этих двух основных типов у Шолом Алейхема: «человека воздуха» и простодушного труженика. Да и сам Шолом Алейхем в ряде высказываний подчеркивал свою особенную любовь к Тевье-Молочнику как носителю идеальных устремлений автора.

Шолом Алейхем, конечно, видит не только смешные стороны своего Менахем-Менделя; в его конвульсивных поисках мнимого «счастья» в капиталистической действительности писатель видит и трагическую обреченность. Большой печалью веет от слов Менахем-Менделя, обращенных к жене: «Сотворил бы хоть господь со мной какое-нибудь чудо: разбой-

ники напали бы на меня и убили, или бы мне так помереть, идя по улице, потому что, дорогая моя супруга, я уж не могу более все это переносить». В отношении Шолом Алейхема к Менахем-Менделю есть что-то родственное отношению великого испанца Сервантеса к «рыцарю печального образа» Дон-Кихоту: смешное и трагическое сплетается здесь в один неразрывный узел. Но сквозь черты сожаления и сочувствия, вызываемых трагической участью Менахем-Менделя, проступает основное к нему отношение писателя — отрицание. Шолом Алейхем отрицает самую категорию «человека воздуха» как категорию фантастическую, как нездоровый призрак и противопоставляет ему как положительный тезис, как утверждающее начало — Тевье-Молочника, который, несмотря на все свои предрассудки, прочно и крепко связан с трудовой народной стихией, с землей, на которой он вырос и трудится.

5

Юмор дает Шолом Алейхему возможность обнаружить все смешные стороны той жизни, которую он живописует, но в юморе Шолом Алейхема заложена и большая печаль, сочувствие к людям. Великий писатель знает, что люди, над которыми он смеется, часто «без вины виноваты». Смешными их сделала убогая и бесправная жизнь.

Вот перед нами голодный мечтатель, у которого нет гроша за душой, учитель хедера, занимающий низшую ступень в беднейшей учительской иерархии. Он мечтает о том, как, став миллионером Ротшильдом, он прекратил бы братоубийственные войны и уничтожил бы деньги, от которых берется все зло. Но печальная действительность прерывает его мечтания настойчивым вопросом: где достать денег, чтоб отпраздновать субботу?

Нищета еврейских народных масс в царской России принимала фантастические очертания. Это признавал даже царский министр Плеве, которого трудно заподозрить в симпатии к евреям. Шолом Алейхем

дает в целом ряде своих рассказов картину этой нищеты, усугубленной невероятной конкуренцией. Подлинным гротеском звучит его рассказ «Конкуренты», действующими лицами которого являются муж и жена. В погоне за покупателем они следуют друг за другом по пятам, отбивая друг у друга кусок хлеба.

Не находя в царское время применения своему труду на родине, еврейские народные массы, жившие в России, часто искали выхода в эмиграции в Америку.

Америка, сказочно маячившая издалека и обещавшая бедняку золотые горы, на близком расстоянии оборачивалась совсем другой стороной. Во многих произведениях Шолом Алейхем рисует мытарства еврейских эмигрантов, гонимых с родины нищетой и царским произволом.

Шолом Алейхем не сатирик в собственном смысле этого слова. Шолом Алейхем — юморист, один из величайших юмористов в мировой литературе. Как у подлинно великого народного писателя, воплотившего в своих замечательных произведениях испытанную столетиями народную мудрость, у него ярко выраженные общественные симпатии и антипатии. Он всегда на стороне народа, на стороне широких народных масс. Смех у Шолом Алейхема перемежается с печалью именно потому, что он видит трагическую участь народных масс в условиях эксплуатации и гнета.

Но Шолом Алейхем находил очень злые слова и для того, чтоб непосредственно заклеить те «верхние десять тысяч», которые страдают от ожирения, нажитого за счет трудового пота и мук народа. Шолом Алейхема никогда не покидало чувство брезгливого презрения к буржуазии, к плутократии. Еще в 80-х годах прошлого столетия, в начале своего литературного пути, Шолом Алейхем выступил с сатирическим романом «Сендер Бланк», направленным против еврейских Кит Китычей. В 90-х годах Шолом Алейхем написал комедию «Якнегоз», резко обличающую биржевых дельцов. С презрением говорит

всегда о богатеях любимый герой Шолом-Алейхе-ма — Тевье-Молочник, как и потомственный член портняжного цеха, герой шолом-алеихемовской комедии «Большой выигрыш»¹ — Шимелэ Сорокер, так же как и многие другие персонажи его произведений. Шолом Алейхем умел показать отвратительное лицо «человека» из Буэнос-Айреса, торгующего живым товаром, и сорвать с него маску.

Шолом Алейхем не раз выступал с сатирическими рассказами против царского режима. И очень солоно приходилось также господу богу от внешне добродушных шуток Тевье-Молочника, который, прикрываясь своим недостаточным знанием священного писания, часто толковал священные тексты в весьма неприятном для господ бога направлении.

У Шолома Алейхема есть целый цикл рассказов, посвященных «маленьким людям с маленькими устремлениями». Действие этих рассказов разыгрывается в затхлых улочках допотопной Касриловки (такое обобщенное название носит у Шолом Алейхема старое еврейское местечко). Представления обитателей Касриловки о большом мире самые наивные и смешные. При этом касриловцы почитают себя солью земли.

Живут здесь знаменитые бедняки, мастера голодать. Шолом Алейхем рассказывает об одном касриловце, которому надоело голодать у себя в Касриловке и он пустился искать на белом свете счастья. Во время своих скитаний он попал в Париж к знаменитому миллионеру Ротшильду. Тут он предложил миллионеру такой товар, которого тот отроду не видывал, — *вечную жизнь*. Сторговались за три сотни. Тогда касриловец и говорит Ротшильду: «Ежели вы хотите вечно жить, то мой совет — бросьте этот суетливый Париж и перебирайтесь лучше к нам в Касриловку. Вы тогда никогда не умрете, потому что со времени основания Касриловки у нас еще никогда не помер ни один богач...»

¹ У нас на советской сцене эта комедия идет под названием „200 000“.

Шолом Алейхем знает причины возникновения и существования Касриловки. Касриловка, говорит он, «находится как раз в середине благословенной «черты оседлости», куда посадили евреев голова на голову, как сельдей в бочку, и наказали им, чтоб они плодились и размножались...» И убогую Касриловку, и печального фантаста Менахем-Менделя породил проклятый общественный строй, основанный на эксплуатации человека человеком. В шолом-алейхемовском «смехе сквозь слезы» звучит горькое осуждение этому строю, искажающему человеческую жизнь.

Шолом Алейхем сам не был революционером в собственном смысле слова: он не знал, *как* сделать окружающую его убогую жизнь счастливой. Но он навеки запечатлел в своих прекрасных художественных произведениях смешную и убогую жизнь «маленького человека», показав всему миру, что так жить нельзя. Симпатии Шолом Алейхема были всегда на стороне угнетенных и трудящихся, он с презрением относился к буржуазии, с любовью рисовал народные низы.

Как и другие великие юмористы, Шолом Алейхем с большим вниманием и любовью относился к детям, охотно обращался в своих произведениях к их радостям и печалям. «Мальчик Мотл» («Записки мальчика») принадлежит к лучшим произведениям Шолом Алейхема. Писатель рисует здесь убогую жизнь, полную нищеты и лишений, еврейские погромы, поиски счастья в чужих странах, — все это в преломлении детского сознания. Мальчик Мотл заявляет: «Мне хорошо — я сирота». Его устами говорит сам великий юморист, которому приходилось смеяться над жизнью, полной горя и страданий.

Детское сознание еще не искажено, не искалечено тлетворным влиянием капиталистического общества. Душа ребенка широко открывается навстречу красоте жизни, солнцу, весенней радости. Шолом Алейхем верил в могучие силы народа, а в детской душе великий писатель видел его прообраз, видел предвестие будущей силы. В детских рассказах Шолом

Алейхема в наибольшей мере проявлялся его замечательный лиризм.

Так называемые «детские» рассказы Шолом Алейхема очень разнообразны по своим мотивам. С лирической теплотой рисует Шолом Алейхем пробуждение детского чувства любви («Песнь Песней», отдельные страницы в повести о мальчишке Мотл). Он рассказывает о том, как скованный старым бытовым укладом еврейский мальчик рвался из затхлого хедера на вольный простор, как лукавый нашептывал ему о «греховных» прелестях земной жизни, о свободе, о красоте природы, о красоте искусства («На скрипке»). С особенной силой Шолом Алейхем подчеркивает постоянное влечение ребенка к народной массе («У царя Агасфера»). В общении с ней ребенок обретает подлинную радость, и тут же он научается начаткам классовой грамоты, научается распознавать друзей и врагов.

Излюбленной формой Шолом Алейхема является монолог. Герои Шолом Алейхема, не умеющие действовать, чуждые делу, всю свою энергию вкладывают в слово. Бесконечным потоком речи они как бы пытались «заговорить» незадачливую жизнь.

Шолом Алейхем является по преимуществу мастером новеллы, рассказа. (Отметим, в частности, его замечательные «Железнодорожные истории», известные также под именем «Записки коммивояжера».) Его «Менахем-Мендель» и «Тевье-Молочник» — по существу циклы рассказов, объединенных общностью персонажей. Но перу Шолом Алейхема принадлежит также ряд романов. Три из них («Сендер Бланк», «Стемпеню» и «Иоселе-Соловей») написаны еще в 80-х годах и относятся к его ранним произведениям. Роман «Сендер Бланк», направленный против плутократии, окрашен в сатирические тона. «Стемпеню» и «Иоселе-Соловей» проникнуты романтическим настроением. Из этих ранних романов Шолом Алейхема особенной цельностью отличается «Стемпеню», в котором тема закрепощенной женщины, навеянная «Грозой» Островского, переплетается с темой народных талантов-самородков, таящихся в

народной гуще. В центре романа «Иоселе-Соловей» — также народный талант-самородок, певец Иоселе.

К этим романам о народных талантах примыкает позднее написанный роман «Блуждающие звезды» (1909—1911), действие которого связано с жизнью и бытом многострадального еврейского театра.

Шолом Алейхемом написаны еще романы «Потоп» (1907) и «Кровавая шутка» (1912). Первый роман посвящен революции 1905 года; второй, написанный под впечатлением чудовищного судебного процесса еврея Бейлиса, обвиненного царским правительством в совершении ритуального убийства, рисует бесправие еврейского народа во времена царизма. В двух последних романах много интересных страниц, метких наблюдений, бытового материала, но все же на них лежит печать газетной спешки и торопливости.

К жанру романа надобно отнести последнее крупное произведение Шолом Алейхема «С ярмарки» — произведение, которое Шолом Алейхем писал в самые последние годы своей жизни и которое он считал своей «книгою книг». Это — повесть о себе, о своем детстве, о своем отрочестве и юности, о вступлении в жизнь, написанная на широком фоне тогдашнего еврейского быта. Это — замечательная книга, поражающая пластичностью образов, задушевым лиризмом, живописанием природы, книга, в которой мастерство писателя выступает во всем богатстве и многообразии зрелости.

Особое место занимает в творчестве Шолом Алейхема его драматургия. Шолом Алейхем писал и небольшие одноактные пьесы, как «Мазлтов» («Поздравление»), «Люди» и др., в какой-то мере соответствующие его новеллистическому жанру, и многоактные драматические произведения («Разброд», «Большой выигрыш» («200 000») и др.). Драматургия Шолом Алейхема, впитавшая, с одной стороны, лучшие реалистические традиции его предшественников в еврейской литературе и, с другой, находившаяся под сильным воздействием Чехова и Горького, сыграла революционную роль в развитии еврейского театра. Она внесла

яркую струю жизни, создала живые характеры и образы, внесла актуальные темы и мотивы, почерпнутые из окружающей действительности. И в области драматического творчества Шолом Алейхем остается реалистом, гуманистом, народным писателем. При этом следует подчеркнуть, что еврейский театр обращается не только к тем произведениям Шолом Алейхема, которые им непосредственно написаны в драматической форме, но и ко всему наследию великого писателя, потому что очень многие его произведения насыщены драматическим материалом, который словно ждал сценического воплощения. Так вырос целый ряд замечательных шолом-алеихемовских постановок еврейского советского театра.

6

Когда читаешь смешные истории Шолом Алейхема, то прежде всего смеешься вместе с писателем. Огромный их социальный смысл не лежит на поверхности, его надо искать глубже. Тем более что Шолом Алейхем принадлежит к той категории писателей, у которых — как у Бальзака, как у Гоголя — художественный метод (или лучше сказать: содержание художественных образов) значительно шире их общественно-политического мировоззрения. В общественно-политическом отношении Шолом Алейхем иногда сам разделял предрассудки и шатания мелкобуржуазной интеллигенции, ему не чужды были националистические заблуждения.

Большой заслугой советской критики является то, что она под спудом смешных историй Шолом Алейхема увидела, обнаружила глубокое социальное значение шолом-алеихемовского творчества. Огромную помощь оказал в этом отношении Московский государственный еврейский театр своей социально-художественной интерпретацией Шолом Алейхема. Вершин художественного мастерства достиг замечательный актер этого театра, народный артист РСФСР С. Михоэлс в своей роли Тевье-Молочника. Он сумел обнаружить в творчестве Шолом Алейхема весь глубокий трагизм

обреченного уклада жизни и воплощенное в шолом-алеихемовском искрящемся слове бессмертие народа.

В гениальном творчестве Шолом Алейхема заложен глубокий социальный смысл. Шолом Алейхем отразил в своих образах не только национальное своеобразие еврейского народа. Его Тевье-Молочник займет свое место в мировой художественной галерее людей из народа рядом с такими художественными образами, как, например, ромэн-ролландовский Кола Брюньон. Его замечательные детские персонажи останутся в памяти человечества наряду с детскими образами Диккенса, Твэна, Чехова. Замечательной силы художественного обобщения Шолом Алейхем достиг в образе Менахем-Менделя, который при всем своем еврейском своеобразии перерастает национальные границы. В образе Менахем-Менделя Шолом Алейхем воплотил весь общественный трагизм огромных масс мелкой и мельчайшей буржуазии, тщетно пытающихся найти себе уголок в капиталистическом мире, приспособиться к капитализму, безжалостно их размалывающему. И подобно тому как бальзаковский Гобсек является художественным синонимом для обозначения власти денег, так шолом-алеихемовский Менахем-Мендель (в социальном смысле совершенно не схожий с Гобсеком) входит в наше сознание как художественное подтверждение марксистского тезиса о трагической обреченности мелкой буржуазии в условиях капитализма. Как действительно великий художник, Шолом Алейхем умел по-своему видеть и воплощать социальные процессы своего времени.

С первых своих литературных шагов Шолом-Алейхем выступил как поборник правдивой, реалистической, подлинно народной литературы. Эту программу Шолом Алейхем осуществлял на протяжении всей своей литературной деятельности. Ему органически чужды были те выкрутасы, которые были характерны для декаданса и всяких видов литературного модернизма, заполнивших литературу, особенно в годы реакции. Шолом Алейхем, с первых своих литературных шагов испытывавший на себе сильное влияние великих русских реалистов, звал учиться у Льва Толстого и у Че-

хова простоте и подлинной правдивости. Это постоянное стремление к простоте и правдивости является лучшим заветом для нашей советской литературы.

Переводить Шолом Алейхема на другие языки очень трудно, как трудно переводить Диккенса, Гоголя, других юмористов, потому что юмор в большой мере строится на слове, на специфическом своеобразии родной речи. В переводе на другой язык Шолом Алейхем всегда теряет. Тем не менее творчество Шолом Алейхема заслужило всеобщее признание.

С большой любовью говорил всегда о Шолом Алейхеме великий социалистический писатель М. Горький. В 1910 году, прочитав повесть Шолом Алейхема о мальчике Мотл, Горький писал Шолом Алейхему:

«Искренно уважаемый собрат!

Книгу Вашу получил, прочитал, смеялся и плакал — чудесная книга! Перевод, мне кажется, сделан умело и с любовью к автору, хотя местами чувствуется, что на русском языке трудно передать печальный и сердечный юмор оригинала. Я говорю — чувствуется.

Книга мне сильно нравится — еще раз скажу — превосходная книга!

Вся она искрится такой славной, добротной и мудрой любовью к народу, а это чувство так редко в наши дни.

Крепко жму руку.

М. Горький. Капри, 21/IV 1910.

Горький был прав, когда он писал о «мудрой любви к народу», которая проникает все творчество Шолом Алейхема, этого подлинно народного писателя. Рисуя печальную жизнь находившихся под тягчайшим гнетом еврейских народных масс, которых, по словам «самого счастливого человека в Конде», одного из шолом-алейхемовских персонажей, господь избавил от двух вещей: от куска хлеба и воздуха, — Шолом Алейхем неизменно верил в торжество народного дела. Без шуток, перемешанной с горечью, Шолом Алейхем, создавший прекрасные образы «веселых бедняков», никогда не обходился. С этой же горькой шуткой Шо-

лом Алейхем говорил о своих персонажах-ремесленниках, которым приходится «стоять на ногах от рассвета до поздней ночи» и влачить жалкую подневольную жизнь, «пока не наступит то счастливое время, о котором говорят Карл Маркс, Август Бебель и все добрые, умные люди». Но вера в счастливое будущее, неизменный оптимизм, который всегда коренится в глубине народных масс, проникает и воодушевляет творчество великого еврейского писателя.

Оптимизм этот исторически оправдался. Тяжелое темное прошлое, которое породило трагикомических героев Шолом Алейхема, навсегда разрушено в той части мира, которая носит прекрасное имя: СССР. В проклятое царское время Россия была тюрьмой народов. Еврейский народ, как и другие населявшие Россию народы, жил в нищете, подвергался гонениям и преследованиям. Евреи были ограничены в праве передвигаться по стране, они не имели «правожителства», не имели права на труд и на образование. Великая Октябрьская социалистическая революция раскрепостила все народы России. Вместе с другими народами многонационального великого Союза Советских Социалистических Республик евреи строят свободную социалистическую жизнь. Порождение старого мрачного времени — «человек воздуха», гениально изображенный Шолом Алейхемом, исчез с лица нашей социалистической земли вместе с другими призраками и привидениями прошлого.

После поражения первой русской революции 1905 года, когда всякая нечисть опять выползла из нор и пошла громить революционеров, один из шолом-алейхемовских персонажей на своем простодушном и своеобразном языке, густо пересыпанном шуткой, выразил мысль, которая оказалась пророческой. Мысль эта заключалась в том, что враги просчитаются, что придет время и Россия получит замечательную конституцию. Когда эти слова звучат сейчас со сцены еврейского театра в Москве, в Киеве, в Одессе, в Биробиджане, в ответ им несется гром аплодисментов. Это аплодируют советские граждане, которые получили величайшую Конституцию и знают, как ею надо дорожить.

Тысячелетняя история еврейского народа полна трагических испытаний, полна скитаний, полна крови и мук. Ее трагизм проявился с новой силой в наши дни, когда фашизм в Германии обрушился на беззащитное еврейское население, в кровавых погромных оргиях пытаясь потушить свою бессильную злобу. Весь цивилизованный мир был потрясен варварством современных каннибалов, которые кровью, пожаром и грабежом платили мирному народу, из чьей среды вышли такие люди, как Маркс, как Гейне, обогатившие немецкую и мировую культуру.

Лишь в СССР еврейский народ вместе с другими народами первой в мире социалистической страны обрел родину-мать. И вместе со своим народом обрел здесь родину великий писатель Шолом Алейхем. Нигде так не читают и не любят Шолом Алейхема, как в СССР. За годы Октябрьской революции его книги разошлись на восьми языках, в количестве, превышающем два миллиона экземпляров! Цифры, неслыханные для капиталистических стран. Тиражи книг Шолом Алейхема, переводы его произведений на языки братских народов, библиотечные статистические цифры убедительно говорят о том, что Шолом Алейхем принадлежит к любимым писателям советского читателя. И ярким свидетельством этого является нынешний юбилей Шолом Алейхема. Юбилей этот широко празднуется не только еврейским народом, к лучшим сынам которого принадлежал Шолом Алейхем, но всеми народами СССР, составляющими одну дружную семью. Чествование великого писателя одного из народов, населяющих СССР, превращается всегда в культурный праздник, общий для всех народов великого Союза. Освобожденные народы СССР свято и бережно чтут память великих людей, которые своим творчеством в тягчайших условиях прошлого служили народу и подготовляли приход нынешней свободной и счастливой жизни, какой живет социалистическая страна.

НАСЛЕДИЕ МЕНДЕЛЕ

Менделе Мойхер-Сфорим (Менделе-Книгоноша) — это псевдоним знаменитого еврейского писателя, первого по времени классика новой еврейской литературы Шолом-Якова Абрамовича.

Менделе прожил большую и долгую жизнь. Он родился в 1836 году в местечке Копыле, Минской губернии, сейчас в пределах Белорусской Советской Социалистической Республики. Умер Менделе в Одессе 8 декабря 1917 года, месяц спустя после победы Великой Октябрьской социалистической революции.

Свои детские и юношеские годы Менделе описал в автобиографической повести «Шлойме, сын реб-Хаима», над которой писатель работал последние двадцать лет своей жизни. Отец Менделе, сам человек сведущий в еврейской религиозной литературе, дал сыну традиционное для того времени религиозное воспитание, далекое от потребностей и интересов реальной жизни. Рано лишившись отца, мальчик Шолом-Яков продолжал свое образование в известном тогда слуцком иешиботе, в еврейской бурсе. Здесь он пробыл два года и вернулся в семью. Но тяжелая семейная обстановка в доме отчима побудила юношу Абрамовича оставить семью и пуститься в свет искать счастья. Ему повстречался человек, сыгравший фатальную роль в его жизни. Это был Авремл Хромой,

оказавшийся впоследствии попрошайничающим бродягой и профессионалом-шантажистом. Он увлек юношу фантастическими рассказами о благодатной и изобильной Волыни (так тогда обозначался у евреев весь тогдашний юго-запад России), о непечатых богатствах которой среди белорусских и литовских евреев шли многочисленные легенды.

Юноша Абрамович отправился в путь со своим патроном-благодетелем, сулившим ему счастливое будущее. Но располагавший к себе своей ученостью юноша нужен был благородному патрону лишь как выгодная приманка для его попрошайнических операций. Долгие и мучительные скитания в кибитке Авремла Хромого по городам и местечкам пресловутой «черты еврейской оседлости» не только познакомили молодого Абрамовича с бытом профессиональных нищих, который послужил ему впоследствии материалом для повести «Фишка Хромой» (первый вариант повести относится к 1869 г.), этой эпопеи нищенства. Скитания научили молодого человека, до сих пор витавшего в эмпиреях религиозной учености, подлинной, живой жизни.

В своих скитаниях Шолом-Яков Абрамович добрался до Каменец-Подольска. Благоприятный случай помог ему избавиться от Авремла Хромого. Встреча с проживавшим тогда в Каменце еврейским писателем-«просветителем» А. В. Готлобером предопределила весь дальнейший путь Абрамовича, впоследствии приобретшего неувядаемую славу как еврейский писатель Менделе Мойхер-Сфорим.

Дочь Готлобера научила 17-летнего Абрамовича начаткам русской грамоты, немецкого языка и первым правилам арифметики. Сдав экзамен на звание учителя, Абрамович в 1856 году определился в Каменце на службу в так называемое казенное еврейское училище. Готлобер содействовал появлению в печати (в 1856 г.) первой статьи Абрамовича, посвященной вопросам воспитания.

С этого времени и ведет начало литературная работа Менделе, хотя первые его литературные опыты — в области лирики и сатирической драмы — относятся еще к более ранним годам. Уже в ранних своих лите-

ратурно-критических статьях Менделе выступает как сторонник реалистической литературы, ратующей за интересы народа. Много труда Менделе отдает делу популяризации естествознания. Как и большинство еврейских тогдашних писателей, Менделе начал свою писательскую работу на древнееврейском языке, бывшем тогда литературным языком еврейской интеллигенции. Но он вскоре понял, что писатель должен обращаться со своим словом не к узкому кругу образованных интеллигентов, а к широким народным массам. Он поэтому начинает писать на языке еврейских народных масс, на живом еврейском языке. «Что толку в труде писателя и в работе его мысли, если не приносишь ими пользы народу?» Так Менделе годы спустя объяснял свое идейное настроение, побудившее его спуститься с торжественного Парнаса древнееврейской речи и обратиться к живому языку народных масс. Это был по тогдашним временам смелый и глубоко демократический шаг.

Первое художественное произведение Менделе, написанное на еврейском народном языке, называлось «Маленький человечек» (1864—1865). Имя это стало нарицательным для обозначения паразитирующих на общественном организме эксплуататоров. Против мнимых «благодетелей общества», руководителей еврейской общины, была направлена и драма Менделе «Такса» (1869). Менделе жил в Бердичеве, когда появилась его драма. Тамошние общинные заправилы без труда узнали себя в мало привлекательных персонажах «Таксы». Они объявили поход против Менделе, и тот вынужден был разделить судьбу своего героя Векера, поднявшего голос протеста против притеснителей, и покинуть город. В 70-х годах, живя в Житомире, Менделе создал свои ставшие знаменитыми произведения: «Кляча» (1873) и «Путешествие Вениамина Третьего» (1878). В начале 80-х годов Менделе переехал в Одессу, где он жил вплоть до своей смерти, занимая скромное место заведующего «Талмуд-Торой» (так назывались у евреев содержащиеся на общественный счет школы для детей бедняков). Из наиболее значительных произведений последнего периода

деятельности Менделе надо назвать, помимо расширенного варианта «Фишки Хромого», роман «Заветное кольцо».

В первых своих литературных работах, как публицистических, так и художественных, Менделе пропагандировал идеи «Гаскалы», как называлась по-еврейски получившая к тому времени уже значительное развитие идейно-общественное течение еврейского просвещения. Но для большинства ранних представителей «Гаскалы» абстрактное просвещение являлось панацеей от всех зол и несчастий. Они видели свою задачу по преимуществу в борьбе с темнотой, косностью и фанатизмом. В произведениях же Менделе с особенной силой начинают звучать социальные ноты, он выступает против толстосумов-угнетателей, он показывает первые проявления социального протеста среди народных «низов». Менделе является в еврейской литературе основоположником темы народной нищеты, темы, которая потом неизменно разрабатывалась всеми лучшими еврейскими писателями до нашей революции, да и разрабатывается сейчас — на капиталистическом Западе.

Менделе показал людей, которые научились вкромсать и вконец преодолевать «страсть к пище». Полемицируя с традиционными взглядами «Гаскалы», видевшей ключ к общественному благу в просвещении, Менделе выдвинул в качестве тезиса народную поговорку: не поевши, не пускаются в пляс. Человек должен быть прежде всего сыт — понимание этого примата экономического благосостояния в общественной жизни диктовало писателю его реалистическое мировоззрение, его мировоззрение общественного трибуна, защитника народных интересов. Народные массы задыхались в нищете, искусственно поддерживаемой господствующими классами и царским самодержавием. Менделе при всей ограниченности своего политического кругозора первый в еврейской литературе остро поставил вопрос об общественных и политических причинах народной нищеты и социального угнетения.

Естественно, что произведения Менделе приняли критико-реалистический, сатирический характер. В формировании его литературных взглядов и всего его литературного направления огромную роль сыграло революционно-демократическое направление в русской литературе 60-х годов. Следуя за Щедриным и в параллель его городу Глупову, Менделе создал свой еврейский город Глупск, гнездо темноты и произвола, символическое обиталище его злосчастных персонажей. Есть свидетельство, что Щедрин знал в переводе произведения Менделе и относился к ним с большим интересом и сочувствием.

Как и предшественники-«просветители», Менделе основные удары своей сатиры направлял против средневековья, которое пронизывало еще весь уклад — и быт и культуру — еврейских народных масс. Кругом шел усиленный процесс «европеизации». Страна семимильными шагами приобщалась к новой жизни, переходила к новым, «европейским» формам всего жизненного уклада. А отделявшие от внешнего мира стены еврейского гетто были еще чрезвычайно крепки. Обитатели гетто, в силу исторических условий оторванные от реальной действительности, продолжали еще в большей мере жить замкнутой самодовлеющей жизнью сохранившего средневековые черты человеческого муравейника. В замечательном изображении Менделе жизнь эта предстала как фантазмагорический гротеск. Внутренний трагизм Менделе (и всех «просветителей») заключался в том, что он еще не видел в начале своего пути всей сложности той новой жесточайшей эксплуатации и противоречий, которые несла с собой буржуазно-капиталистическая цивилизация. Ему казалось, что, как только рассется мрак средневековья, забрезжит рассвет новой жизни. Менделе бережно нес искры света в окружавшую его темноту, гнал прочь привидения прошлого.

Среди произведений Менделе, призванных оружием сатиры подорвать царившее еще в еврейской среде средневековье, быть может, первое место занимает «Путешествие Вениамина Третьего». Когда польский писатель Клеменс Юноша перевел «Путешествие Ве-

ниамина» на польский язык, он назвал эту сатирико-фантастическую повесть «Еврейским Дон Кихотом». Менделе действительно сознательно следовал гениальному испанскому писателю и в общем построении своего произведения и в параллелизме его двух основных образов. Несмотря на несколько столетий, залегших между Сервантесом и Менделе, перед еврейским писателем XIX века стояла по существу та же (только, конечно, неизмеримо меньшая по диапазону) общественная задача: нанести удар бытующему средневековью.

Даже стилистически «Путешествие Вениамина» повторяет сервантесовского «Дон Кихота», потому что и оно разрешено в плане литературной пародии. В целом ряде стилистических моментов Менделе пародировал лубочную литературу, но главным образом довольно распространенные в еврейской среде описания путешествий, авторы которых сочетали повествование о подлинных событиях с доморощенной, выросшей на националистической почве фантастикой. Самое-то имя Вениамина Третьего включало в себя пародийный намек на подлинно историческое лицо, на еврейского путешественника Иосифа Израэля, известного под именем «Вениамина Второго» и незадолго до того умершего (в 1864 г.). Путешественник этот назвал себя Вениамином Вторым, отдавая дань уважения известному еврейскому путешественнику XII столетия Вениамину из Туделы, из Испании (почитаемому, следовательно, Вениамином Первым).

Иосиф Израэль (или Вениамин Второй) совершил большое путешествие в страны Востока в поисках исчезнувших «десяти колен» Израэлевых, оставив описание своих странствий. Герой Менделе, называя себя Вениамином Третьим, продолжал таким образом славные традиции «знаменитых» путешественников. Читатели 70-х годов, когда появилось впервые «Путешествие Вениамина Третьего», еще очень живо ощущали пародийные моменты в произведении Менделе.

Основные образы произведения Менделе — Вениамин Третий и Сендерл-Баба — задуманы как параллель к бессмертной сервантесовской паре: Дон Кихоту

и Санчо Пансо. Связанные искренней и трогательной дружбой Вениамин и Сендерл отправляются в далекий путь в поисках легендарных стран и народов, о которых повествовали средневековая география и космография. Подобно тому, как Дон Кихот черпал всю свою мудрость из рыцарских романов, так и Вениамин свое знание мира заимствовал из средневековых «научных» сочинений. Поминаемые в тексте разные книги (вроде «Отображения мира») — это средневековые сочинения о вселенной и о земле. В пределах этой полуфантастической литературы Вениамин чувствует себя как дома, уверенно и смело, потому что он здесь знает все пути и перепутья. Но он совершенно беспомощен, оказавшись за околицей родной Тунейдовки. Правда, верный друг его Сендерл, благодаря своему происхождению и социальному положению более связанный с «грешной землей», выступает в качестве посредника между Вениамином и окружающей действительностью. Он пытается столкнуться с проезжим крестьянином, но словарь Сендерл-Бабы очень немногословен. Его инстинкт реальности (Сендерл ведь потомок Санчо Пансо!) не может пока вырасти в сознание, потому что его давит ограниченность и самодовлеющая замкнутость гетто.

С огромной художественной силой, зло и саркастически Менделе осмеял создавшуюся в течение столетий оторванность своих героев от земли, от почвы, от окружающей действительности. Менделе осмеял их отрешенность от живой жизни, показав, что их понятия и представления являются глубочайшим анахронизмом. Менделе призывал свой народ разрушить, разорвать окутавшие его путы средневековья, он звал его вперед — ближе к жизни, к реальной действительности, к работе, к действию.

«Путешествие Вениамина Третьего» — злая саркастическая книга мудреца и учителя. Но в то же время она проникнута большой и глубокой печалью. У Сервантеса также было двойственное чувство к своему «рыцарю печального образа». Менделе видел смешные и бессмысленные движения своих персонажей, но он знал, что ими, его вызывающими смех героями, часто

руководит благородная и возвышенная мечта, которая гонит их прочь от затхлой Тунеядовки в какие-то неведомые дали, на какие-то неведомые просторы. Менделе видел бескрылость этой мечты, ему хотелось дать этой мечте размах и направление. Злой сарказм, замешанный на густой печали и рожденный большой любовью к угнетенному народу.— вот таков терпкий художественный состав, которым пронизано «Путешествие Вениамина Третьего», одно из наиболее значительных произведений Менделе и всей новой еврейской литературы.

Великая Октябрьская социалистическая революция, освободившая все народы нашей родины, положила конец и тем историческим условиям, которые в течение столетий уродовали и сейчас уродуют в условиях капитализма жизнь еврейского народа. «Путешествие Вениамина Третьего» является замечательным художественным памятником, запечатлевшем один из этапов этого тернистого исторического пути.

ОГЛАВЛЕНИЕ

В. В. Жданов — А. Гурштейн и его критические работы . . . 3

Вопросы марксистско-ленинской критики

| | |
|---|-----|
| Ленин о Толстом | 19 |
| Литературно-критические взгляды Плеханова | 35 |
| Критик-большевик | 50 |
| Забытые страницы Огарева | 85 |
| К вопросу о национальной художественной форме | 103 |
| Лирика и социализм | 120 |

Литературно-критические заметки

| | |
|---|-----|
| Заметки о творчестве Д. Бергельсона | 139 |
| О романе Нистора „Семья Машбер“ | 153 |
| Творческий путь поэта Э. Фининберга | 161 |
| Стихи Самуила Галкина | 180 |
| Искренняя повесть | 193 |
| Роман Тынянова о Пушкине | 198 |
| О рассказе К. Федина „Рисунок с Ленина“ | 202 |
| О сборнике стихов Максима Рыльского | 207 |

Из истории еврейской литературы

| | |
|----------------------------|-----|
| Шолом Алейхем | 215 |
| Наследие Мендела | 248 |

Гурштейн Арон Шефтелевич

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

Редактор *А. М. Лейтес*. Художник *И. А. Литвинско*. Худож. редактор *В. В. Медведев*. Техн. редактор *А. Е. Кандыкин*. Корректоры *Г. Г. Папандопуло* и *И. В. Смакова*

Сдано в набор 16/I 1959 г. Подписано к печати 18/IV 1959 г. А03502. Бумага 84 × 108^{1/2}. Печ. л. 8^{1/16} (13,22). Уч.-изд. л. 11,12. Тираж 5000 экз. Заказ № 2678. Цена 6 р.

Издательство „Советский писатель“. Москва, К-9, Б. Гнезниковский пер., 10

Набрано в первой Образцовой типографии имени А. А. Жданова Московского городского Совнархоза. Москва, Ж-54, Валовля, 28.
Отпечатано в типографии изд-ва «Советская Россия». Зак. 432.