

А К А Д Е М И Я   Н А У К   С С С Р  
И Н С Т И Т У Т   Р У С С К О Й   Л И Т Е Р А Т У Р Ы  
( П У Ш К И Н С К И Й   Д О М )

В Р Е М Я  
П А Ф О С  
С Т И Л Ь

*художественные течения  
в современной  
советской литературе*



---

И З Д А Т Е Л Ь С Т В О  
«Н А У К А»  
М о с к в а   •   Л е н и н г р а д  
1 9 6 5

## **АННОТАЦИЯ**

Настоящим сборником, как и выпущенной в 1962 г. книгой «Проблема характера в современной советской литературе», Институт русской литературы продолжает выпуск тематических сборников статей по советской литературе, ранее выходявших в серии «Вопросов советской литературы» (тт. I—IX, 1953—1961 гг.).

Сборник посвящен малоисследованному вопросу о художественных течениях, о многообразии стилевых исканий в современной советской литературе. Авторы статей сборника ставят своей целью показать художественное богатство и новаторство современной советской литературы, определяемое ее идейностью и разнообразием жизненного содержания, ее тесной связью с лучшими реалистическими традициями русской литературы, обилием ярких творческих индивидуальностей. Вместе с тем в сборнике рассматривается вопрос о новаторстве подлинном и мнимом, подвергаются критике проявления формализма и натурализма в отдельных произведениях современных авторов.

---

Под редакцией

*В. В. Бузник и В. А. Ковалева*

В. А. Ковалев

**ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ  
В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

В последние годы много писалось о художественных течениях в советской литературе, о том, какими путями обогащается искусство социалистического реализма, каким образом творческий стиль художника выражает пафос и особенности современного этапа в жизни нашего народа.

Наша литература богата талантами и разнообразна по стилю, и в последние годы писатели порадовали читателей новаторскими поисками. Поэтому постановка всех этих проблем понятна и оправдана.

Но в их решении наблюдался большой разноречивостью: споры и дискуссии далеко не всегда приводили к верным заключениям. В погоне за обилием творческих течений порою забывали о главной линии развития советской литературы. Творческий стиль некоторых современных писателей оценивался односторонне, апологетически. Наименования новаторских порою удалялись отдельные формалистические «изыски», подражания модернистским течениям на Западе. Творческий опыт отдельных литераторов не проверялся опытом литературы социалистического реализма.

Разумеется, этими ошибками наша литературоведческая мысль отнюдь не исчерпывалась, и в ряде работ А. Новиченко, В. Щербины, В. Виноградова, И. Анисимова, Р. Самарина, А. Метченко, В. Иванова, А. Бушмина и других можно найти и полемику с указанными точками зрения, и конкретную разработку проблем творческого стиля и новаторства в литературе.

Но натиск мнимых «новаторов» был велик, нередко на страницах журналов и отдельных книг можно было встретить и откровенную защиту формалистических тенденций в искусстве, и реабилитацию декадентских течений, и пропаганду однобокого «критицизма», совмещаемую с нападками на «лакировщиков» (к числу которых относили писателей, рассказывавших о хороших людях, о положительном в нашей жизни). Затуманивалась связь творческого стиля писателя с его идейной позицией, и формальные

эксперименты порою оценивались как бы сами по себе, независимо от того, какие идеи отстаивал писатель, к чему он звал своих современников.

В отдельных случаях (выступления И. Эренбурга, Е. Евтушенко) оправдывалась идея сосуществования социалистической и буржуазной идеологии в искусстве.

Эти шатания в области искусства были подвергнуты критике на июньском Пленуме ЦК КПСС. Партия поддержала творческие искания художников, стоящих на позициях партийности и народности, все подлинно новаторское и революционное в нашей литературе.<sup>1</sup> В выступлениях на пленуме подчеркнуто, что именно социалистический реализм открывает широкую возможность для сотрудничества, творческого соревнования самых разных художников: и сторонников обобщенно-романтического, и строго аналитического и других стилевых течений в нашем искусстве.

Всей литературной жизнью последних лет выдвинут на первый план вопрос о художественных течениях, о стилевых тенденциях в литературе, о связи творческого стиля художника, исканий в области формы с его идейной позицией.<sup>2</sup> Изложению некоторых соображений по этим вопросам и посвящена настоящая статья, имеющая характер введения к помещенным в сборнике материалам.

---

## 1

Что такое стиль? Все вновь и вновь возникает этот вопрос в работах литературоведов.<sup>3</sup>

«Что такое стиль?» — называется статья А. Булова, появившаяся в конце 1962 г.<sup>4</sup> Стиль, отвечает автор статьи, есть совокупность «приемов обработки» материала, бессознательно рождающихся в творчестве художника. Первая часть формулы в сущности повторяет несостоятельные определения стиля, которые давались формалистами «опоязовского» толка в 20-е годы, вторая часть живо напоминает и о В. Переверзеве, и об И. Иоффе (его книге «Культура и стиль»), и о «психо-аналитиках» фрейдистского направления.

Так и остался вопрос о стиле в статье А. Булова открытым. Ничего нового читатель не узнал.

---

<sup>1</sup> См.: Об очередных задачах идеологической работы партии. — О предстоящей встрече представителей ЦК КПСС с представителями ЦК КПК. Постановление Пленума Центрального Комитета КПСС. Июнь. 1963 г. Госполитиздат, М., 1963, 31 стр.

<sup>2</sup> См., например, статьи: А. Урбан. Герой и стиль. «Знамя», 1962, № 3; А. Эльяшевич. О многообразии стилей в советской литературе. «Звезда», 1964, № 11 и мн. др.

<sup>3</sup> См. «букет» определений стиля, собранный Ж. Марузо (В кн.: *Stil- und Formprobleme in der Literatur*. Heidelberg, Universitätsverlag, 1959, SS. 15—17).

<sup>4</sup> «Вопросы литературы», 1962, № 11.

Пожалуй, правильнее будет начать разговор о стиле не с подобных «модерных» определений стиля, — ведь накопила же что-то человеческая мысль за прошлые века!

Следует прежде всего вспомнить, что слово «стиль» употребляется во многих смыслах, порою весьма далеких от эстетики (стиль работы, стиль руководства; речевые стили; «стиляга» — ведь это словечко образовано от того же «стиля», свойственного определенной части молодых людей...). И эта многозначность слова «стиль» должна утвердить нас в желании добиться большей определенности и точности понимания той эстетической категории, которая нас сейчас интересует.

Если мы даже минуем область искусства в широком смысле (где термин «стиль» нашел широкое применение) и останемся в рамках одной лишь литературы, то и в этом случае заметим, что термин «стиль» применяется для обозначения самых различных понятий: языка литературы, индивидуальных особенностей писателя, направлений в истории литературы, национального своеобразия и т. д.

Это усложняет постановку вопроса о стиле, делая его как бы безграничным, невольно сливая содержание этого термина с рядом других категорий словесно-художественного искусства.

Эта тенденция к расширению (и вместе с тем к дроблению) понятия стиля назревала и проявлялась постепенно, но неуклонно.

Если в античной эстетике под стилем обычно разумели стиль в узком смысле, то в дальнейшем возникло представление о «жанровых и типовых стилях» (пользуемся выражением В. В. Виноградова), нашедших свое наиболее рельефное проявление в эстетике классицизма. В сущности об этих стилях говорит Гегель, когда он обозначает словом «стиль» те «определения и законы художественного воплощения, которые вытекают из природы того вида искусства, в котором предмет получает художественное воплощение». И далее: «В этом смысле мы различаем в музыке церковный и оперный стиль, различаем в живописи стиль исторических картин и стиль жанровых произведений. Стилем в таком случае мы будем называть такой способ художественного воплощения, который столь же подчиняется условиям, диктуемым материалом, сколь и соответствует требованиям определенных видов искусства и вытекающим из понятия предмета законам».<sup>5</sup>

В новое время возникает понятие индивидуального стиля, — на Западе — раньше, в России — позже (по мнению В. В. Виноградова, в последней четверти XVIII века<sup>6</sup>), с развитием капиталистического общества и утверждением в литературе реализма.

Вместе с тем рождается представление о стилях литературных направлений (сентиментализм, романтизм, реализм, натурализм

<sup>5</sup> Гегель, Сочинения, том XII, Соцэргиз, М., 1938, стр. 302.

<sup>6</sup> В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 62.

и т. д.), а в рамках каждого из направлений выделяются различные стилистические течения или группы.

Так постепенно проблема стиля, расширяя свои масштабы, приобретала все большее значение и в самом художественном творчестве, и в литературной критике.

В XX веке наряду с прежними оттенками слова «стиль» начинает свое существование термин «стиль эпохи». Кажется, более расширительно понимать художественный стиль уж невозможно!

Причины возникновения таких градаций понятия стиля лежали как в самой литературе, структура и содержание которой постепенно усложнялись и обогащались, так и в изменявшихся представлениях о литературе, ее сущности, ее качествах.

Но не все градации имели научный характер и отражали реальность. К числу этих градаций относится наполнение термина «стиль эпохи», родившегося в начале XX века (впрочем, термин этот можно встретить у И. Тэна, но в то время он еще не приобрел «права гражданства» в науке о литературе) и с тех пор укоренившегося в буржуазном литературоведении.

О «стиле эпохи» (и даже о едином «жизненном стиле» эпохи) говорил на последней конференции буржуазных литературоведов П. Бёкман (ФРГ).<sup>7</sup>

Конечно, какие-то общие черты времени, какие-то общие особенности эпохи имеются, и они находят отражение в искусстве и литературе. В этом нет ничего удивительного, ибо существуют и общере моды, и сходные черты бытового уклада и т. д. и т. п. Но сторонники идеи «стиля эпохи» имеют в виду не только и не столько эту общность.

Представление о «стиле эпохи» они противопоставляют идее классовой борьбы, идее «двух культур» в национальной культуре буржуазного общества. Они имеют в виду иллюзию общности и единства общественного сознания эпохи. В этом именно состоит суть столь расширительного толкования понятия «стиль». Сторонники этой идеи, по словам В. Днепрова, стремятся «отодвинуть в тень борьбу творческих методов, связанных с классовой позицией, мировоззрением художников, и прикрыть, занавесить эту борьбу единством стилистических исканий».<sup>8</sup>

В термин «стиль эпохи» порою вкладывалось и несколько иное содержание, рождавшееся из благожелания показать обусловленность искусства развитием исторической действительности, — но это не делало взгляд сторонников этой идеи научным и прогрессивным.

Так, например, о «стиле эпохи» не раз писал В. Фриче.

Начинал он с рассуждений о «стиле экономики данной эпохи», потом выводил из «базиса» черты психологии «общественного че-

<sup>7</sup> Stil- und Formprobleme in der Literatur, S. 11.

<sup>8</sup> В. Днепров. Проблемы реализма. Изд. «Советский писатель», М., 1961, стр. 298.

ловека» этого времени и, далее, общий художественный стиль, который затем дифференцировал по классовым признакам. В. Фриче называл свою концепцию марксистской, но была она вульгарно-социологической.

Вот как В. Фриче представлял себе черты человека эпохи империализма (по его терминологии — «индустриально-технической общественной формации»): чувство точности и достоверности, динамическое жизнеощущение, принцип целесообразности, простоты, экономии. Эти черты психики человека XX века обуславливают, по мысли В. Фриче, форму, стиль художественных произведений: в них нет подробных «статических» описаний; они сугубо рационалистичны, небразны; в целях овладения «динамикой жизни» поэты руют «стесняющие пути традиционной версификации» — строфы, размер, рифмы, синтаксис.<sup>9</sup>

Итак, вернемся к вопросу о том, что такое стиль, что является основным и существенным содержанием этого термина.

Простое и легкое решение вопроса предлагает нам лингвистическая стилистика: стиль — это своеобразие языка писателя; стиль — это своеобразие эстетического использования писателем национального языка. Однако стиль в узком смысле — лишь одна из сторон словесно-художественного искусства, важная, но не затрагивающая сущности литературы как образного познания действительности. Можно отлично и полно проанализировать язык и стиль (в узком смысле) писателя (или одного его произведения) и все же не дать представления о стиле его творчества. В. Жирмунский справедливо заметил: «В понятие художественного стиля литературного произведения входят не только языковые средства (составляющие предмет стилистики в точном смысле), но также темы, образы, композиция произведения, его художественное содержание, воплощенное словесными средствами, но не исчерпывающееся словами».<sup>10</sup>

Разумеется, язык писателя — очень важное слагаемое стиля. Прав В. Виноградов, подчеркивающий, что язык писателя, стиль в узком смысле является «душой» его стиля, что «стили художественной литературы, особенно реалистической, так или иначе соотносены, а часто непосредственно связаны со стилями и стилистическими явлениями современного им языка и современной речи».<sup>11</sup> В. Виноградов напоминает: «При этом следует помнить, что те же явления языка и речи, которые в плане речевой деятельности выступают в своих общих коммуникативных качествах, попадая

<sup>9</sup> См. статью В. Фриче «Стиль индустриально-технической общественной формации» в сборнике его статей «Проблемы искусствоведения» (изд. 2-е, М.—Л., ГИХЛ, 1931). Идеи В. Фриче развил в своей книге «Культура и стиль» И. Иоффе (изд. «Прибой», Л., 1927).

<sup>10</sup> В. М. Жирмунский. Стихотворения Гёте и Байрона: «Ты знаешь край?..». В кн.: Тез. докл. междуз. конф. по стилистике художественной литературы. Изд. МГУ, 1961, стр. 29.

<sup>11</sup> В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стр. 35.

в сферу литературно-художественного творчества, приобретают другие — эстетические качества и свойства».<sup>12</sup>

Принципиально неприемлема и чужда марксистской эстетике формалистическая концепция стиля, выполняющая «функцию» противодействия социальной активности и идейности современной прогрессивной литературы, приглушения социального анализа в искусстве, борьбы против социалистической литературы. Формалисты ограничивают проблемы стиля проблемами формы, понимаемой притом эстетски-формалистически, как системы «приемов».

Разумеется, категория стиля неотрывна от своеобразия художественной формы, но не сводится только к нему.

Критика формалистических концепций стиля развернута была еще советскими литературоведами 20—30-х годов, в частности А. В. Луначарским, В. А. Десницким и другими.

В. М. Жирмунский, разделявший в 20-е годы отдельные положения «формального метода», отмежевался от него тогда же по очень существенному пункту. Он писал: «...духовная культура каждой большой исторической эпохи, ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т. д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль. Изменение жизни в этих параллельных рядах различных культурных ценностей происходит одновременно». Эти изменения определяются одинаковым «жизненным устремлением». «Эволюция стиля, как системы художественно-выразительных средств или приемов, тесно связана с изменением общего художественного задания, эстетических навыков и вкусов, но также — всего мироощущения эпохи».<sup>13</sup>

Здесь говорится о «параллельных рядах», но это — не главное в приводимых строках. Главное — в указании на общие жизненные факторы, которые воздействуют на духовную культуру в целом, в том числе и на литературу, на ее стиль.

Формалистическая трактовка проблем стиля «общепринята» в современном буржуазном литературоведении.

М. Верли так передает распространенное в западной буржуазной науке определение стиля. Стиль произведения — это «целостная структура, направленная только в себя и на себя», это «согласованное с самим собой единство конкретного произведения с его ритмом, мыслью, образами, звуковой стороной, синтаксисом, композицией и т. д.».<sup>14</sup> В этом определении «преодолевается» «схематическое» выделение в искусстве категорий содержания и формы, а произведение превращается в замкнутую самодовлеющую «структуру».

---

<sup>12</sup> Там же, стр. 204.

<sup>13</sup> В. Ж и р м у н с к и й. Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Изд. «Academia», Л., 1928, стр. 56—57.

<sup>14</sup> М. В е р л и. Общее литературоведение. ИЛ, М., 1957, стр. 80, 81.

По определению П. Бёкмана, стиль — продукт «личной воли к форме». Эта полумистическая волевая сущность создает «в меняющихся условиях духовной жизни» «свой собственный язык форм» и придает определенные функции «элементам стиля».<sup>15</sup> В этой формулировке стиля отчетливо сквозит индивидуалистическая основа современного формализма.

В современном буржуазном литературоведении заметна тенденция термином «стиль» подменять основные категории эстетики (форма и содержание, художественный метод, категории трагического, комического и т. д.). Стиль как бы вбирает в себя все эти категории, делается единственным организующим началом произведения, творчества писателя, направления. Все категории превращаются как бы в различные проявления все той же сущности — стиля, эволюция искусства сводится к эволюции стиля, анализ произведений — к анализу стиля.

В действительности, ни в прошлом, ни ныне категория стиля далеко не охватывает всех важнейших сторон художественного творчества писателя, направления, литературы той или иной эпохи. Это лишь один аспект целостного рассмотрения явлений искусства. Порою, в те или иные исторические эпохи, более важными оказывались другие вопросы, нежели стиль, такие, как например вопросы о связи литературы с действительностью, об участии писателя в общественной борьбе, о художественном методе искусства, о литературной «технике» и стиле в узком смысле слова (вспомним эпоху Ломоносова, когда в русской поэзии утверждалась силлабо-тоническая система и «славянизмы» сменялись «руссизмами»), о философских основах литературы и искусства и т. д.

Поэтому, рассматривая проблему стиля литературы, мы должны воздерживаться от преувеличения ее роли или значимости. В тех случаях, когда эта проблема действительно выдвигается литературной практикой на первый план, нужно постараться понять причины этого и объяснить, какие именно стороны этой проблемы привлекли особенное внимание в данную эпоху.

Развернутую критику формалистического понимания стиля дал недавно Л. Новиченко. Он подчеркнул, что истоки стиля — в действительности, в самой жизни, что стиль связан с мировоззрением писателя, что стилевое своеобразие творчества формируется всем жизненным и духовным опытом художника, традициями, на которые он опирается, его творческими контактами с художниками-современниками — всем этим объясняется сложность исследования стиля.

Но собственное определение стиля у Л. Новиченко звучит очень общо. Он пишет: «Литературный стиль... — это такое своеобразие произведений писателя (или группы писателей), которое, будучи

---

<sup>15</sup> Stil- und Formprobleme in der Literatur, S. 11.

обусловлено общими воззрениями художника на жизнь, проявляется в специфических особенностях их содержания и формы».<sup>16</sup>

Слагаемые стиля очерчены здесь туманно, да и существо этой категории осталось недостаточно проясненным: понятие стиля сливается с понятием «идейно-художественных особенностей» творчества художника (или группы художников) и делается поэтому как бы ненужным.

Категория стиля находится в определенном соотношении с другими эстетическими категориями. Давно уже привлекла к себе внимание связь стиля с художественным методом.

Как решался этот вопрос?

Надо сказать, что еще в рапповской критике наметилась тенденция отождествлять стиль с методом, говорить о «стиле пролетарского реализма» и т. п. С критикой этих пережиточных представлений о стиле выступил на втором съезде писателей К. Симонов, отметивший, что сторонники этих представлений приходят к мысли о едином стиле социалистического реализма и тем самым к отрицанию многообразия стилей в советской литературе.<sup>17</sup>

Возражения К. Симонова, видимо, не убедили И. Рыжкина, ибо в своем исследовании он настойчиво сближал понятие «стиль» с понятием «творческий метод» и защищал термин «стиль социалистического реализма».<sup>18</sup> Такой же позиции придерживался Ю. Боров, обосновывавший возможность существования термина «стиль социалистического реализма» как некоего всеобъемлющего, универсального стиля социалистического искусства.<sup>19</sup>

Стиль, разумеется, нельзя отрывать от художественного метода, на почве которого он развивается, но его нельзя и отождествлять с ним: ведь различные стили могут существовать в рамках одного и того же метода. Кроме того, отождествление стиля и метода ведет к регламентации литературных приемов, строгому разделению их на «дозволенные» и «недозволенные» (что отметил Л. Новиченко).

Иначе, более правильно, решает вопрос о взаимосвязи стиля и художественного метода Л. И. Тимофеев. Он называет стилем «индивидуальное, конкретное воплощение» художественного метода: «В методе обнаруживается прежде всего то, что связывает писателя с другими, близкими ему писателями, в стиле — то инди-

---

<sup>16</sup> Л. Н. Новиченко. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма. М., 1959, стр. 7.

<sup>17</sup> Второй всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. Изд. «Советский писатель», М., 1956, стр. 89.

<sup>18</sup> И. Рыжкин. Стиль и реализм. Вопросы эстетики, 1. Изд. «Искусство», 1958, стр. 290.

<sup>19</sup> Ю. Боров. О природе художественного метода. «Вопросы литературы», 1957, № 4, стр. 52—70.

видуальное, что отделяет его от них: его личный опыт, талант, манера речи и пр.».<sup>20</sup>

Безусловно, стиль немислим без индивидуального своеобразия, но формулировка Л. Тимофеева как бы исключает возможность стилевых течений в литературе: сколько писателей, столько и стилей!

Индивидуальный стиль большого художника не остается достоянием творческой индивидуальности. Так, в России в 40-е годы XIX века зарождается гоголевское направление в литературе, следующее и многие особенности стиля великого писателя. Стиль Некрасова своим могучим влиянием достигает советской поэзии.

Индивидуальное перестает быть индивидуальным, становится распространенным, превращается в одну из традиций, связывает различные творческие индивидуальности единством и общностью признаков. Принадлежность к определенной стилевой линии не освобождает настоящего художника от задачи преобразования этой линии. В отличие от эпигонов художник-творец всегда вносит нечто новое в стилевую традицию. Так, Блок в своих гражданственных стихах предвоенных лет творчески развил традицию Некрасова, Леонов своеобразно продолжил традицию Достоевского в романе «Вор».

Есть диалектика общего и индивидуального в стиле и стилевых течениях. Общее существует, не исчезает в течение определенного периода, индивидуальное вбирает в себя общее, значение индивидуального возрастает в творчестве крупнейших художников настолько, что оно кладет начало новой традиции, течению и т. д.

Своеобразие, индивидуальная особенность художника, ищущего новых средств изображения (Тодор Павлов называет эту особенность художника его «индивидуальным почерком»), в какой-то мере входят в понятие стиля, но ими оно ограничиваться не может. В стилевых течениях (а они — достоверный факт в истории литературы) индивидуальное выступает как элемент общности, как звено цепи.

До сих пор мы рассматривали стиль несколько отвлеченно, как бы без учета его художественного качества и органичности. Мы не ставили вопросов: а у каждого ли писателя есть стиль? Заслуживают ли названия стиля черты творческого своеобразия любого писателя?

Ответить на эти вопросы нам поможет Гёте. В его статье «Простое подражание природе, манера, стиль» затрагивается вопрос о стиле. Гёте отвергает ходячие представления о стиле как о «своеобразии» творчества художника. В представлении Гёте стиль есть лишь у того художника, который поднялся на высшую ступень художественного творчества.

---

<sup>20</sup> Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Учпедгиз, М., 1959, стр. 99.

Первая ступень — *простое подражание природе*. На этой ступени художник добросовестно и порою мастерски изображает, выписывает объект, пользуясь выработанными до него средствами художественного изображения.

Вторая ступень — *манера*. На этой ступени акцентируется субъективное индивидуальное восприятие, истолкование объекта художником.

В первом случае творческая индивидуальность не развилась, спрятана, автор щедро пользуется традицией; во втором — индивидуальность выпячена, автор стремится удивить своей оригинальностью, мало заботясь о правдивости и объективности изображения.

Высшая ступень — *стиль*. Художник глубоко проникает в предмет, распознает характерное в действительности, ее внутренние взаимосвязи. Художник соединяет верное понимание и ясное изображение характерного в предмете с выражением в своем творчестве «чистой, живой и деятельной индивидуальности».<sup>21</sup> Стиль — это оригинальность художника, рождающаяся в процессе глубокого познания мира, не теряющая себя в рисуемых картинах жизни, одушевляющая искусство живым человеческим душевным теплом и пытливостью мысли.

Гёте предостерегает против упрощенного, формального понимания стиля, как «чистого» создания творческой личности художника, против сведения понятия стиля к выработанным традициям в данной области искусства, которыми часто овладевает посредственность, плодя свои бесчисленные «простые подражания природе».

Гёте предостерегает против недооценки роли творческой индивидуальности писателя («простое подражание природе»), против недооценки значения действительности как материала, вдохновляющего индивидуальность на творческие искания.

Стиль немислим без творческого момента: стиль — не повторение образчиков и примеров, но, с другой стороны, стиль — не «субъективный произвол» художника (если использовать выражение Гегеля). Стиль — это проникновение в объект оригинальным образом, выявление характерного в нем.

Стиль — это высшая ступень художественного творчества, та оригинальность, которая не является «зряшной», которая обогащает искусство, углубляет его содержание, сближает его с действительностью.

В стиле отражаются как качества творческой индивидуальности, так и качества самой действительности.

Стиль — это нечто не случайное в данном виде искусства: это один из возможных реальных путей развития искусства в данную историческую эпоху, в определенных общественных условиях.

---

<sup>21</sup> Гёте, Собрание сочинений в 13 томах, том X, Гослитиздат, М., 1937, стр. 403.

Мысли Гёте были своеобразно прокомментированы почти через полтора века Вяч. Ивановым в статье «Манера, лицо и стиль» (1912).<sup>22</sup> Если отбросить шелуху мистико-религиозных мотивировок гегелевского толка, излагаемых в этой статье, то суть взгляда Вяч. Иванова сводится к следующему.

Есть три фазы роста и совершенствования художника.

Первая выражается в *манере*, т. е. в достижении некоторого внешнего своеобразия творчества, отражающего «внутреннюю самостоятельность творческого дара». Если художник застрянет на этой первоначальной стадии, то его творчество заслужит лишь наименования *маньеризма*.

Вторая стадия — обретение художником своего *лица*, своей творческой индивидуальности. На этой стадии художнику приходится «линять», преодолевая свою старую манеру, расставаясь с ней. Перескочить эту стадию нельзя: «...попытка перейти от манеры прямо к стилю... не определив себя как лицо, создает не стиль, а стилизацию. Стилизация же относится к стилю, как маньеризм к манере».<sup>23</sup> Если художник застревает на этой стадии, то рискует впасть в «художественный индивидуализм».

Вяч. Иванов в дореволюционном искусстве видел опасность господства «психологизма мятущейся индивидуальности», «ограниченного индивидуализма» (в качестве примера он указывает на «самолюбивое Его» у футуристов) над «внешней данностью», над «логизмом вселенной идеи» (здесь он говорит на языке гегелевского объективного идеализма). Он сетует на «бесстильность современного искусства».

Третья фаза — *стиль*. Вяч. Иванов так поясняет свою мысль: «Манера есть субъективная форма, стиль — объективная... [стиль] достигается преодолением тождества между личностью и творцом, — объективацией ее субъективного содержания».<sup>24</sup> В *стиле* преодолевается субъективизм формы и содержания, происходит слияние индивидуально-своеобразного с объективным. Вяч. Иванов предусматривает также стадию «большого стиля», когда художник оказывается ориентирован на «общенародное сознание» (пример художника «большого стиля» — Пушкин).

Мысли Гёте, подкрепленные некоторыми суждениями Вяч. Иванова; позволяют уточнить понятие стиля в литературе как закономерности, обусловленной не только художественными исканиями творческой индивидуальности, не одними выработанными художественными традициями, но живым соприкосновением складывающейся творческой индивидуальности с действительностью, глубоким пониманием художником характерного и типического в жизни.

Стиль — это целостное единство творчества писателя, «единство

<sup>22</sup> Вяч. Иванов. Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. Изд. «Мусaget». М., 1916, стр. 167—185.

<sup>23</sup> Там же, стр. 170.

<sup>24</sup> Там же, стр. 169.

основных идейно-художественных особенностей (идеи, темы, характеры, язык), обнаруживающееся на протяжении всей творческой работы писателя».<sup>25</sup> Стиль — это взаимосвязь элементов художественной системы писателя, взаимообусловленность их. В. Днепроv склонен выразить эту мысль так: «Стиль — это связь форм, обнаруживающая *единство* художественного содержания».<sup>26</sup>

На это же, как существенное в стиле, обращает внимание К. Федин, говоря о труде писателя: «Слагаемых стиля много. Трудность овладения ими заключается в том, что они лишены абсолютного существования. Ритм, мелодика, словарь, композиция не живут независимой жизнью . . . нельзя „поправить“ в произведении литературы только ритмику, только словарь, не повлияв при этом на другие слагаемые стиля».<sup>27</sup>

В итоге следует сказать, что категория стиля в целостном виде открывает нам характерное в произведениях писателя, внутреннее единство и органичность его творчества, тесную сращенность качеств его творений с характерным в жизни, в исторической действительности. Стиль — это некая своеобразная последовательность художника, выдержанность тона и освещения во всех элементах его словесного искусства, верность себе в анализе и освещении самых различных явлений жизни. Но категория стиля — повторим — не дает представления о всех сторонах творчества писателя и должна изучаться наряду с другими эстетическими категориями.

Отъединение анализа стиля от анализа идейной позиции писателя, глубины отражения исторической действительности в его творчестве, от его художественного метода методологически несостоятельно и может создать весьма одностороннее, в значительной мере внешнее представление о данной творческой индивидуальности или о данном творческом течении.

Какое же место занимала проблема стиля и стилевых течений в советской литературе? Как решалась эта проблема раньше и как решается в настоящее время?

---

## 2

Победа социалистической революции в России привела к огромным переменам в области литературы. Ликвидировано было за- силье модернизма (хотя полностью со сцены он не ушел), получило мощную поддержку пролетарское направление, влились в литературу новые молодые силы из народа, из среды революционно настроенной интеллигенции.

Какой должна быть литература нового мира? Какие направления лучше всего выражают ее новаторскую сущность? Эти вопросы

---

<sup>25</sup> Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы, стр. 369.

<sup>26</sup> В. Днепроv. Проблемы реализма, стр. 302.

<sup>27</sup> К. Федин. Писатель. Искусство. Время. Изд. «Советский писатель», М., 1961, стр. 380.

решались в практике художественного творчества. Партия, руководя развитием искусства, помогала писателям идти верным путем к большой цели.

Революция в нашей стране глубоко всколыхнула народные массы, побудила их действовать, активно бороться за победу нового строя, просветила их, подняла их сознание на высокий уровень.

Революция в России, указывал В. И. Ленин, «... резко отличается от революций в Западной Европе. Она дала революционную массу, приготовленную 1905 годом к самостоятельному выступлению; она дала Советы рабочих, солдатских и крестьянских депутатов, органы, неизмеримо более демократические, чем все предшествующие, позволившие воспитывать, облагородить рабочую, солдатскую и крестьянскую бесправную массу, вести ее за собой, и, благодаря этим обстоятельствам, русская революция в несколько месяцев проделала ту эпоху соглашательства с буржуазией, которая в Западной Европе занимала целые долгие десятилетия».<sup>28</sup> Вместе с тем «наша революция отличалась от всех предыдущих революций именно тем, что она подняла жажду строительства и творчества в массах».<sup>29</sup>

Социалистическая революция — «... революция бесконечно более глубокая, народная, могучая, чем прежняя буржуазная революция».<sup>30</sup>

Эти особенности великой народной революции определили создательный пафос новой эпохи, активную ведущую роль в нашей жизни людей труда, самый характер героя нашего времени — устремленного к великой цели коммунистического строительства, высокосознательного и идейного, стойкого в борьбе, умеющего преодолевать препятствия и трудности на пути революции, проникнутого жаждой творчества и строительства.

Советская литература всесторонне отобразила черты новой эпохи, ее пафос, ее противоречия и ее ведущие силы, ее путь и итоги, которые выявлялись на каждом этапе социалистического строительства. Она показала перестройку общественных отношений и создание новой социалистической экономики, сложные формы классовой борьбы в переходный период, весь путь движения страны к коммунизму. Она показала все последовательные этапы формирования нового человека, раскрыла содержание нового, социалистического гуманизма, процессы преодоления и изживания остаточных форм старой морали, старых привычек и вкусов. В литературе раскрыто интернациональное значение событий и дел в Советском Союзе, взаимодействие между революционными процессами внутри страны и за ее рубежами, установление и укрепление контактов и союза советского народа с народами других стран в борьбе за

<sup>28</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 84.

<sup>29</sup> Там же, стр. 104.

<sup>30</sup> Там же, т. 35, стр. 383.

мир, за справедливые отношения между всеми народами, за светлое будущее человечества.

Новая действительность определила основные качества новой литературы, призванной показывать революционные процессы, то новое, что рождалось и укреплялось в жизни, нового человека, новую мораль. Ведь если бы литература отвернулась от всего этого, сосредоточив все внимание на старом, на пережитках и влияниях старого, она бы вряд ли заслуживала наименования социалистической. Одна социалистическая точка зрения без опоры на социалистический опыт, на факты победоносного социалистического строительства никого бы не убедила в превосходстве нового строя над старым. Не могла бы литература быть подлинно социалистической и в том случае, если бы заняла позиции объективизма, «в равной мере» изображала бы старое и новое, не выделяя ведущей, главной силы, не выявляя нового, небывалого, невиданного.

М. Горький видел в советской литературе выражение исторического оптимизма, жизнеутверждения. Он поддерживал в ней утверждающий пафос, призывал писателей писать «больше о хорошем», «о всей работе, творимой в стране», работе «по созданию новых форм жизни».<sup>31</sup>

Нужна и критика отрицательных явлений, обличение пережитков старого, но М. Горький, всегда помня о социально-педагогической миссии литературы, решительно выступал против того, чтобы литература преимущественно фиксировала и тем самым закрепляла, запечатлевала в сознании читателей плохое и жестокое в жизни. Он писал в 1924 году в послесловии к своим воспоминаниям: «... на мой взгляд, правда не вся и не так нужна людям, как об этом думают. Когда я чувствовал, что та или иная правда только жестоко бьет по душе, а ничему не учит, только унижает человека, а не объясняет мне его, я, разумеется, считал лучшим не писать об этой правде.

«Ведь есть немало правд, которые надо забыть. Эти правды рождены ложью и обладают всеми свойствами той ядовитейшей лжи, которая, исказив наше отношение друг к другу, сделала жизнь грязным, бессмысленным адом. Какой смысл напоминать о том, что должно исчезнуть? Тот, кто просто только фиксирует и регистрирует зло жизни, — занимается плохим ремеслом».<sup>32</sup>

Утверждать новое — вот что стояло в центре творческих задач литературы.

Утверждать новое — значит думать, заботиться о ростках будущего. В одном зарубежном интервью 1927 года В. Маяковский недаром подчеркнул: «Думаю, что у поэта, в кругу интересов поэта процент его страсти к настоящему и будущему должен преобла-

---

<sup>31</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 299, 300, 318.

<sup>32</sup> Там же, т. 15, стр. 335—336.

дать, намного преобладать над его отношением к прошлому, если не всецело наполнить его. Поэт — творец новой жизни».<sup>33</sup>

Отсюда и девиз поэта: «Настоящая поэзия всегда, хоть на час, а должна опередить жизнь».<sup>34</sup>

Положение о «третьей действительности» (будущем) как элементе социалистического реализма было разработано также в статьях М. Горького и нашло поддержку у писателей в 30-е годы. Так, А. Макаренко писал: «Советская литература должна не только отражать то, что происходит. В каждом ее слове должна заключаться проекция завтрашнего дня, призыв к нему, доказательство его рождения. На боевом пути советского общества литература вовсе не играет роли фронтового информатора, она — разведчик будущего».<sup>35</sup>

В науке человековедения (как М. Горький называл литературу) центральное место занимает человек, его духовный мир, созидательная гуманистическая философия.

С первых лет революции в литературе начались «поиски героя» — нового человека, воплощающего в себе смысл новой эпохи, лицо нового мира. Велика была роль Д. Фурманова в постановке этой новаторской задачи. К. Федин, имея в виду роман «Чапаев», писал: «Фурманов дал критике первую твердую опору в ее требованиях к писателям показать героя нового времени — опору искомого и должного в советской литературе... В начале двадцатых годов только немногие писатели вплотную брались за решение этой задачи. Едва ли не большинству представлялось, что с ней можно повременить, пока жизнь не создаст кристально сложившуюся форму современного героя».<sup>36</sup>

Под самыми различными углами зрения прослежено пристальными, внимательными и сочувственными взглядами советских писателей формирование человека новой эпохи. Различные, самые сложные варианты человеческих судеб великолепно воссозданы в образах героев советской литературной классики. В «Хождении по мукам» главные герои — не «идеальные», а живые люди старого мира, постепенно, в муках и борьбе, постигающие правду революции и обретающие незаметно для себя качества новых людей. В «Разгроме» наиболее обстоятелен рассказ о герое «с недостатками» (Морозка), который так и не искореняет их в себе до конца, но у которого есть главные качества революционного бойца, в конечном счете определяющие его человеческую ценность. В «Тихом Доне» и «Воре» (первый вариант) авторов интересует медленный

<sup>33</sup> Богумил Матезиус. Четверть часа с русским поэтом. «Неделя», 1963, № 28, стр. 7. (Опубл. в пражском журнале «Rozpravu Aventina», 1927, № 16—17).

<sup>34</sup> В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. XII, Гослитиздат, М., 1959, стр. 122.

<sup>35</sup> А. С. Макаренко. О литературе. Изд. «Советский писатель», М., 1956, стр. 61.

<sup>36</sup> К. Федин. Писатель. Искусство. Время, стр. 225—226.

процесс разрушения плохого в человеке, герои этих произведений Григорий Мелехов и Митька Векшин только-только начинают осознать банкротство привычек и воззрений, которых они придерживались всю свою жизнь. Лишь в будущем, за рамками романов, возможно, произойдет «рождение героя», в «Воре» — более вероятное, в «Тихом Доне» — менее вероятное...

Поиск и изображение человека наших дней — это не механическое улавливание соответствующего «материала». Сам художник должен вложить частицу своего сердца в сердце своего героя: ведь в развиваемой им концепции нового человека, в том, как он понимает процесс его зарождения, отражается собственный взгляд художника на человека и его будущее.

Весьма трудно было решить эту творческую задачу, например, И. Бабелю, который даже в 30-е годы никак не мог освободиться от своего ложного взгляда на человека. М. Горький выразительно отозвался о его пьесе «Мария», сказав, что она «отталкивает» его «Бодлеровым пристрастием к испорченному мясу». «В ней, начиная с инвалидов, все люди протухли, скверно пахнут и почти все как бы заражены или поработаны воинствующей чувственностью».<sup>37</sup>

В революционную эпоху перед каждым художником остро встал вопрос о его идейной позиции, об идеалах, об отношении к самому передовому научному мировоззрению — марксизму-ленинизму.

Н. Г. Чернышевский говорил: «...вопрос о пафосе поэта, об идеях, дающих жизнь его произведениям, — вопрос первостепенной важности».<sup>38</sup>

Тем более был важен этот вопрос в революционную эпоху.

Позиция художника, его помыслы и чувства обусловлены определенными отношениями людей, конкретной общественной обстановкой, помыслами и чувствами общественной среды, того или иного класса. В. И. Ленин писал: «...ни один живой человек не может не становиться на сторону того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчиться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу, на тех, кто мешает его развитию распространением отсталых воззрений и т. д. и т. д.».<sup>39</sup>

Тем более важна осознанная партийность, определенность мнений по общественным вопросам в деятельности художника революции.

Партийная позиция советского писателя — доминанта его творческого труда, его творений, его помыслов и чувств.

<sup>37</sup> Литературное наследство. Том семидесятый. Горький и советские писатели, неизданная переписка. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 44.

<sup>38</sup> Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. IV, Гослитиздат, М., 1948, стр. 681.

<sup>39</sup> В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 547—548.

В литературе первых лет революции находили отражение острая классовая борьба, идеологические столкновения, противоречивые представления о революции, о судьбах страны, о человеке. Существование различных направлений в литературе 20-х годов — это факт, который нельзя игнорировать. Нельзя сводить разговор о прогиворечивых тенденциях в ту пору только к теме художественных течений и стилевого многообразия.

Между тем такие попытки в критике делаются.

Перед нами — очерк советской литературы 20—30-х годов, включенный в 9-й том «Всемирной истории» (авторы Л. Аннинский, С. Бочаров, В. Кожинов, О. Михайлов). Все писатели 20-х годов рассматриваются здесь как представители различных стилевых течений советской литературы. Характеристики их творчества лишены какой бы то ни было социологической определенности, порою просто бессодержательны. О Б. Пастернаке сказано: «Видное место в советской поэзии заняло творчество Бориса Пастернака». О поэзии А. Ахматовой первых лет революции: «... Анна Ахматова в стихах, сочетающих глубокую внутреннюю взволнованность с бесстрастностью лаконичной классической формы, стремится запечатлеть трагические противоречия эпохи». Об А. Грине: в своих произведениях он «поэтически преображает действительность, разгадывает „кружева тайн“ в образе повседневности».<sup>40</sup>

Никакой борьбы, никаких идейных противоречий в литературе. По уверению авторов очерка, и декадентствующие писатели, и реалисты делали одно дело.

Подобный взгляд на 20-е годы свойствен также И. Эренбургу. Когда он пишет в своих мемуарах о Б. Пильняке, он «опускает» столь немаловажное обстоятельство, как неверные оценки писателем революции. Обращаясь к И. Бабелю, И. Эренбург не считает нужным упоминать о слабых сторонах его творчества (натурализм, неумение увидеть за «мелочами жизни» главное, основное). И. Эренбург полностью отводит упреки критики в адрес своих повестей «Рвач» и «В проточном переулке», проникнутых, как известно, четко выраженным интеллигентским скептицизмом в оценке революции. Высмеивает он борьбу с формализмом в 20-е годы как борьбу с миражами и фикциями; с его точки зрения, никаких формалистов не было.

Разумеется, дело обстояло в действительности иначе: были в 20-е годы не только различия в стиле, в художественных исканиях, но и в идейных направлениях. Одно было неотрывным от другого. Ущербное, нереволюционное (а то и антиреволюционное)

<sup>40</sup> Всемирная история в десяти томах, том IX, Соцэкгиз, М., 1962, стр. 555, 554, 561.

содержание «гармонично» облекалось в полумодернистскую форму. Традиции же социального реализма находили признание у представителей литературы революционной, жизнеутверждающей.

Возникали различные направления и течения с явно выраженными программами. Существовали мелкобуржуазные группы, неустойчивые перед давлением буржуазной идеологии. Прокладывало путь к гегемонии пролетарско-социалистическое направление, далеко не всегда совпадавшее с направленностью литературных организаций и групп, именовавших себя пролетарскими; ведь становление социалистического реализма совершалось и в творчестве «попутчиков», не входивших ни в какие организации, и в произведениях писателей, входивших в организации с ошибочными программами, но не разделявших последние.

Отчетливо идеологический характер приобретал вопрос о традициях, о классическом реализме и модернизме.

Против традиций реализма азартно выступал Е. Замятин. Он звал литераторов уйти «от застрявших в быту традиций русской прозы». Пьеса Льва Лунца «Вне закона», заявлял он, где действие происходит «в некоей алгебраической Испании», «революцию и современность захватывает, конечно, гораздо глубже, чем любой рассказ или пьеса из революционного быта».<sup>41</sup> О Б. Пастернаке он писал: «Внешней современности — с выстрелами и флагами — он не ищет, и все же он — конечно, весь в современном искусстве».<sup>42</sup> О Треневе, Шишкове и других сказано у него пренебрежительно: эта группа прозаиков «все еще молится реалистически — бытовым двуверстьем».<sup>43</sup>

Как же «философически» обосновывал Е. Замятин свою антиреалистическую точку зрения, основанную на отрицании классики? Опираясь на «данные науки», на определенные представления о «стиле эпохи», он вещал: «... сегодня, когда точная наука взрвала самую реальность материи — у реализма нет корней... В точной науке анализ все больше сменяется синтезом, задачи микроскопические — задачами Демокрита и Канта, задачами пространства, времени, вселенной. И, явно, эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта к бытию, от физики — к философии, от анализа — к синтезу... В новую прозу быт входит только в синтетических образах, или только в виде экрана для какого-то философского синтеза... Сама жизнь сегодня перестала быть плоско-реальной: она проектируется не на прежние неподвижные, но на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции — сдвинутыми, фантастическими, незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда так логична

<sup>41</sup> Е. Замятин. Новая русская проза. «Русское искусство», 1923, № 2—3, стр. 60—61.

<sup>42</sup> Там же, стр. 63.

<sup>43</sup> Там же, стр. 64.

в сегодняшней литературе тяга именно к фантастическому сюжету или к сплаву реальности и фантастики». . . И вывод: «. . . реализм — тезис, символизм — антитезис, и сейчас — новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма».<sup>44</sup>

Смысл этой «модерной» концепции ясен: долой монополию реализма, да здравствуют «смещения» и «деформации» реальности, «сплавы фантастики и реальности», синтезы «бытового» начала с абстракциями, с «алгеброй», соединение реализма с символизмом.

Это была попытка представить реализм приземленным, ограниченным в своих возможностях, нуждающимся в прививке опыта модернизма. В противовес реалистическим принципам «прямого» отражения реальности Е. Замятин выдвинул в качестве девиза современного художника стремление «к сдвигу, кривизне, необъективности».<sup>45</sup>

По сути дела таково же было отношение к классическому наследию представителей «опоязовского» формализма, призывавших писателей ориентироваться на неосновное и неглавное в классике. Так, В. Шкловский находил наиболее жизнеспособными следующие три линии: «. . . от Лескова через Ремизова и от Андрея Белого через Евгения Замятина. . .»; традиция западноевропейского авантюрного романа (к ней он сводил творчество А. Грина); «оживающее русское стернианство» (под ним подразумевалось формалистическое усложнение и запутывание сюжета).<sup>46</sup>

В первые годы революции яростным атакам подвергся жанр романа — наиболее емкий и универсальный жанр реалистической литературы. Под знаком «разрушения романа» шла творческая деятельность Б. Пильняка. Он хитроумно обосновывал в одной своей рецензии отказ от характеров, сюжета, логичности повествовательной линии: «Революция заставила разорвать в повести фабулу, заставила писать по принципу „смещения планов“. Революция заставила в повести оперировать массами, масса-стихия вошла в „я“ органически».<sup>47</sup>

Тогда еще некоторыми советскими писателями недостаточно осознавалась вредность модернизма. Этим объясняется, например, заявление М. Левидова о том, что потребителю произведений искусства «глубоко безразлично», какими методами работает писатель — «методами ли реалистическими, символическими или биомеханическими, лишь бы это было хорошо сделано и хо-

---

<sup>44</sup> Там же, стр. 66—67.

<sup>45</sup> Писатели об искусстве и о себе. Сборник статей, 1, Изд. «Круг», М.—Л., 1924, стр. 74.

<sup>46</sup> В. Шкловский. Серапионовы братья. «Книжный угол», 1921, № 7, стр. 20—21.

<sup>47</sup> Б. Пильняк. Влад. Зазубрин. Два мира. Роман. [Рецензия]. «Печать и революция», 1922, № 1, стр. 295.

рошо подано».<sup>48</sup> А Ю. Либединский признался несколько позднее: «Для меня ... реалистическая линия пролетарской литературы была неясна даже после „Недели“, реализм же в „Неделе“ — стишен, и я сейчас вижу, какой вред мне это принесло, так как этот реализм искажался колоссальным влиянием символизма и декадентства».<sup>49</sup>

Сила декадентских традиций была, между прочим, в том, что это были *ближайшие* традиции; некоторые писатели-декаденты продолжали литературную деятельность в советской стране, Е. Замятин ходил в «метрах» литературной молодежи, а Ф. Сологуб ряд лет был председателем союза поэтов в Ленинграде. Это были «живые» традиции... Не только через книги (как классическая литература), но и живым непосредственным влиянием писателей-декадентов на литературную молодежь был силен модернизм в те годы.

Отношение Коммунистической партии к модернистско-декадентским течениям, как бы они ни назывались — символизм, футуризм, кубизм, супрематизм, абстракционизм и т. д., было всегда ясным, определенным.

Ленин сурово осудил попытки протаскивать декадентство в искусство революции. Он высмеивал тех, кто «самое нелепейшее кривляние» в искусстве выдавал «за нечто новое», кто преподносил под видом пролетарского искусства «нечто сверхъестественное и несуразное», и прямо указывал, что это чуждое народу искусство насаждали выходцы из буржуазной интеллигенции.<sup>50</sup>

А ведь перед глазами Ленина прошла вся история декадентства, начиная с первых заявлений и опусов Мережковского и Брюсова и кончая выкрутасами поэтов-футуристов и живописцев кубистического направления в первые годы революции и антисоветскими выпадами некоторых представителей символизма и акмеизма. Ленин осуждал декадентство в целом и отказывался видеть в нем «нечто новое».

Не сразу стало ясно всем писателям, на какие традиции следует опираться. Но постепенно пробивали себе путь коренные традиции русской классики, русского социального реализма: это сказывалось в творчестве крупных мастеров — писателей большой культуры — А. Толстого, Л. Леонова, А. Фадеева, Ф. Gladкова, Д. Фурманова, К. Федина и других. Заметное тяготение к реализму можно увидеть в высказываниях ряда писателей — участников сборника «Писатели об искусстве и о себе» (1924 г.), особенно А. Толстого, Л. Сейфуллиной, Н. Огнева, И. Касаткина, В. Лидина. А. Толстой прямо противопоставил реализм декадентству («эстетизму»):

<sup>48</sup> М. Л е в и д о в. Организованное упрощение культуры. «Красная новь», 1923, № 1, стр. 316—317.

<sup>49</sup> Ю. Л и б е д и н с к и й. Имя Серафимовича. «На литературном посту», 1928, № 4, стр. 31.

<sup>50</sup> В. И. Л с н и н, Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 330.

«Я не принимаю эстетизма ни тогда, когда он выявляется в лордах Брюммелях и бесполох деушках с хризантемой в руке, ни тогда, когда он через огонь революции трансформировался в конструктивизм и в доведенные до опустошения сверхызысканные постановки».<sup>51</sup>

В острой борьбе с декадентскими антиобщественными и антиреалистическими направлениями, в дискуссиях и спорах с ошибавшимися определялись пути развития, конкретные идейно-эстетические принципы, художественный метод новой литературы.

---

4

Спор об отношении к литературному наследию — к реализму и модернизму — не был отвлеченным и имел практические последствия: одни ориентировались на лучшие традиции, другие — на худшие. Так зарождались противоречивые стилевые течения в литературе 20-х годов.

Не всякое стилевое течение обогащало советскую литературу. Стилистические принципы прозы Пильняка могли бы серьезно понизить уровень литературы, если бы они восторжествовали в прозе 20-х годов. Стиль Пастернака мог бы совершенно опустошить советскую поэзию, если бы утвердился в ней.

Однако возможностей для упрочения этих стилевых течений у нас не было,<sup>52</sup> и образовавшиеся было вначале потоки вскоре расплзлись на индивидуальные рукавчики, которые в дальнейшем или исчезли вовсе (линия прозы А. Белого, поэзии Ф. Сологуба), или же слились с главным потоком (как это случилось с романистикой И. Эренбурга 30-х годов), или же превратились в стоячие болотца (линия полуабстракционистской поэзии в творчестве Пастернака).

Но этим развитие стилевых течений в 20-е годы не исчерпывалось. Течения эти возникали — и в большом обилии! — в недрах главного потока советской литературы. И развивались они как раз потому, что этот поток реалистической литературы представлял собою не стеклянный монолит, который только и может что быть неподвижным, но живое подвижное перемещение динамических масс... Именно потому, что советская литература пошла путем реализма, в ней сразу же выявились яркие стилевые течения и в прозе, и в поэзии, и в драматургии.

Реализм никогда не был унифицированным, существовало множество течений реалистического искусства. Достаточно вспомнить

---

<sup>51</sup> А. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 13, Гослитиздат, М., 1949, стр. 285.

<sup>52</sup> Эстетика прозы Б. Пильняка в некоторой мере повторена сейчас представителями «нового романа» во Франции: в буржуазной Франции почва для существования такого течения имеется.

русских классиков, отразивших в своем творчестве все оттенки русской общественной мысли, разнообразие жизни различных социальных классов и обогативших мировую литературу новаторскими эстетическими поисками. Реализм — это богатство течений, стилей, форм. Понятны те трудности, с которыми сталкиваются исследователи классической литературы, когда они пытаются дать «типологическое» определение художественного метода классического реализма: они иногда, как это было в случае с Б. Реизовым, как бы теряются перед богатством реализма и даже поддаются искушению отказаться вообще от всяких «типологических определений» (реализмов, мол, много).<sup>53</sup>

Примечателен один эпизод, относящийся к первым годам революции. В 1919 году в разговоре с Лениным Горький утверждал, что сейчас необходим героико-романтический театр (Шиллер, Гюго и др.). В. И. Ленин не вполне согласился с Горьким, сказав, что «нужна и лирика, нужен Чехов, нужна житейская правда...».<sup>54</sup> Под последней, видимо, следует подразумевать и Гоголя, и Островского, и самого Горького. Ленин поправил Горького, увлекшегося одной формой, одним направлением в искусстве. Ленин напомнил о богатых традициях драматургии, которые нужны новому зрителю, о жизнеспособности выработанных традиций и в условиях революции, о широте запросов нового зрителя; и в этих словах Ленина было заключено указание на художественную многогранность нового искусства, на то, что эта многогранность закономерна, является продолжением выработанных человечеством художественных традиций.

Художественные искания не могут определяться случайностями, «произволом» отдельного писателя. Каждый новый этап подготовлен предшествующим. Богатство классического реализма находит продолжение в богатстве литературы социалистического реализма. Достаточно хотя бы напомнить типологию советского романа 20—30-х годов: роман философско-психологический («Дорога на океан» Леонова), социально-публицистический («Похищение Европы» К. Федина, «День второй» И. Эренбурга), семейно-бытовой («Наши знакомые» Ю. Германа); оригинальнейшие романы-эпопеи («Тихий Дон» М. Шолохова и «Хождение по мукам» А. Толстого... Ярким новаторством отличались произведения А. Макаренко и Н. Островского. У Макаренко — соединение романа воспитания и повествовательной хроники; в беллетристику смело включен, впамя педагогический стержень. У Н. Островского — в основе роман воспитания, точнее автобиографический жанр, но каким взрывчатым революционным содержанием насыщен этот скромный жанр, зачастую в прошлом содержавший грустные

<sup>53</sup> Б. Реизов. О литературных направлениях. «Вопросы литературы», 1957, № 1.

<sup>54</sup> В. Качалов. Воспоминания артиста. «Труд», 1936, 21 июня.

истории молодых людей, разочаровывавшихся в жизни по мере ознакомления с нею.

По стилю Леонов кое в чем близок к Достоевскому, хотя он и не является «советским Достоевским», а Шолохов — к Льву Толстому, хотя он и не является «советским Толстым». И эта очевидная преемственность стилистических форм реализма звала советских романистов к соревнованию с великими предшественниками.

Стимулы к поискам нового «стиля, отвечающего теме», возникали и в тех случаях, когда наследник и предшественник принадлежали к школам различного стиля. Можно продолжать основные творческие традиции большого художника — своего предшественника — и быть не похожим на него по стилю. Никто не сомневается, что А. Фадеев, Л. Леонов, К. Федин, Ф. Гладков — продолжатели дела Горького, но как отличны стилевые особенности М. Горького и названных писателей! Сходство есть лишь в каких-то частностях стиля. А пафос, идейная устремленность, реалистический метод — близки, родственны, заставляют говорить о том, что это художники одной эпохи, одного направления, художники-единомышленники, художники социалистического реализма.

Стилевые различия достаточно ясно проступили в драматургии. Сформировавшись несколько позже поэзии и прозы, советская драматургия затем двинулась вперед по двум ведущим направлениям — социально-психологическому (Афиногенов, пьесы Л. Леонова и т. д.) и героико-монументальному («Любовь Яровая» К. Тренева, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, пьесы Вс. Вишневского, трилогия Н. Погодина и т. д.). Эти направления не всегда мирно уживались, порою даже сталкивались, в полемическом задоре отрицая достоинства друг друга. Но оба эти направления, порою сливаясь («Нашествие» Леонова), порою резко дифференцируясь (Афиногенов—Вишневский), были органически присущи советской драматургии, с ее масштабностью и философской насыщенностью, ее человечностью и глубоким проникновением во внутренний мир людей.

Нечего и говорить о поэзии, где стилевые различия выражены резко и пестро, так что порою даже кажется, что здесь господствует одна творческая индивидуальность и течениям, ограничивающим ее «произвол», здесь не место. Однако вот, например, поэты «смоленской школы», сложившейся в 30-е годы (М. Исаковский, А. Твардовский, затем Н. Рыленков). Они близки к некрасовской традиции не только любовью к русской деревне и русскому крестьянину, глубокой демократичностью и народностью, но и по стилю с «традиционностью» силлабо-тонического стиха, опорой на фольклор, ярким речевым и бытовым колоритом средней полосы России.

Самед Вургун страстно отстаивал мысль о существовании в нашей поэзии «романтической формы»,<sup>55</sup> под которой он подразуме-

<sup>55</sup> Второй всесоюзный съезд советских писателей, стр. 70.

вал «приподнятость» и возвышенность тона, склонность к поэтическому преувеличению положительных явлений и т. д. Не раз об этом же говорил в своих статьях и устных выступлениях А. Фадеев, допуская использование в социалистическом реализме художественной условности. И эти соображения не были достоянием лишь статей и речей художников. В творчестве Э. Багрицкого и самого С. Вургуна, в стихах Н. Заболоцкого, Н. Тихонова и других разгорались огоньки романтического пафоса.

К сурово-мужественной, нежно-лирической и разговорно-непринужденной интонации поэтов «смоленской школы» присоединялась напряженная, взволнованная, проникнутая драматическим чувством, порою несколько декламационная интонация «романтиков».

Что в стилях советской литературы от традиции, а что — небывалое, совершенно новое, — не всегда легко определить, но связь новых стилевых течений с лучшими традициями классики ощущается порою даже неискушенным читателем.

---

## 5

Отношение к традиции — совсем не единственный и не самый существенный фактор образования стилевых различий и течений в советской литературе. Эти различия неизбежно порождаются самим характером нового общества, самой сущностью гуманизма, мировоззрения советских людей.

В конце 20—начале 30-х годов формируется идейное единство литературы.

Исчезают течения с различной идеологической направленностью. Исчезает и та искусственная борьба «творческих течений», которые подчас культивировали рапповцы; А. Фадеев как-то вспоминал, что долгое время он противопоставлялся Ф. Панферову «как представитель диалектического материализма» — представителю «эмпиризма».<sup>56</sup>

Исчезают чуждые социалистическому реализму течения, литература к концу периода начинает консолидироваться на единой идейно-художественной платформе, а стилевые различия не только не ослабевают, но усиливаются, делаются более четкими и устойчивыми на многие годы. Выявляется большое число оригинальных зрелых писателей — не просто продолжателей дела классиков, не просто «учеников М. Горького», но создателей собственного стиля, собственных художественных систем.

Этот процесс не в силах понять разум буржуазных ученых Запада, рассуждающих так: если советские писатели руководствуются одним мировоззрением, разделяют ленинский принцип партий-

---

<sup>56</sup> А. Фадеев. За тридцать лет. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 116.

ности в искусстве, то как они могут быть не однообразными, не похожими друг на друга, не нивелированными?

В том-то и дело, что идейное единство советских людей не означает тождества их воззрений на те или иные явления жизни.

Начать с того, что в обществе переходного периода надолго сохраняются различия в психологии и конкретных суждениях людей, определяемые неполной однородностью общества, состоящего из дружественных классов рабочих и крестьян, с которыми тесно связана своим происхождением и положением социальная прослойка — советская интеллигенция. «Люди меняются медленно», — сказал М. Шолохов в одном из зарубежных интервью.<sup>57</sup>

В некоторых отношениях жизненный идеал и вкусы крестьянина и горожанина несходны. Различно и мировосприятие у людей, перенесших ужасы и тяготы войны, и людей, не знавших войны, судящих о ней по книгам и устным рассказам.

И все это не может не находить отражения в творчестве различных писателей.

Идейная направленность нашей литературы едина, но пафос творчества писателей многообразен. Л. Новиченко в связи с критикой буржуазных представлений о нашей литературе удачно напомнил известное положение Белинского о том, что в литературе идея выступает не в виде отвлеченного силлогизма, а в виде пафоса, которым проникнуто творчество писателя.<sup>58</sup>

Самые идеи, объединяющие советских писателей, не являются сводом догм, как это представляется буржуазному мышлению. В литературе идеи партии, народа получают творческое преломление и развитие: ведь произведения литературы — не простые иллюстрации к известным положениям, не повторение известного, они заключают в себе новые мысли и выводы, добытые из фактов на основе марксистско-ленинской теории, в произведениях содержатся новые наблюдения над жизнью, над отдельными периодами революции, новые открытия, ведущие к более глубокому познанию эпохи.

Нельзя забывать и того, что в литературе важна точка наблюдения, избранная писателем, его угол зрения. Как, например, по-разному раскрыта эпоха гражданской войны в «Железном потоке» и «Тихом Доне», «Необыкновенном лете» и «Оптимистической трагедии»... Взят один «материал», один исторический период, а какое разнообразие изображаемых событий, героев гражданской войны, какая разносторонность в освещении революции!

---

<sup>57</sup> V. Pozner. Des chevaux, des hommes et du changement. «Les lettres françaises», du 23 au 29 avril 1959.

<sup>58</sup> Л. Н. Новиченко. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма, стр. 11.

Это разнообразие подхода к событиям помогает глубже понять общее, закономерное, типическое в жизни. Разве не свидетельствует каждая страница «Железного потока» о зрелой мудрости его автора, человека, хорошо знающего психологию простых людей-хлеборобов? Разве не ощутимо в «Оптимистической трагедии», что автор — военный человек, в прошлом — матрос, участник драматично-тяжелых и романтически-прекрасных событий гражданской войны? Разве не насыщен «Тихий Дон» запахами и красками донской степи, очарованием казачьего быта, которые так близки и знакомы автору? Разве не заметно любовное пристрастие Федина к Волге и волжанам, а в раздумьях и сомнениях Пастухова — отражение, хотя бы и неполное, раздумий и сомнений автора в годы его молодости?

Различия в содержании произведений зависят от общего взгляда автора на мир, социального опыта, от своеобразия эстетического идеала, нравственных представлений, от характера лиризма и особенностей эмоционального настроения, от его человеческих качеств, его привязанностей и влечений.

И все это так или иначе отражается в художественном творчестве.

Есть различия в представлениях отдельных людей о коммунизме: ведь не секрет, что существует потребительское представление о будущем, как о времени, когда все будут лишь развлекаться, отдыхать и «культурно совершенствоваться», позабудут о трудностях и всего достигать будут самым легким путем.

В жизни нашего общества есть неантагонистические противоречия, порождаемые отдельными диспропорциями в его развитии, возникают конфликты общества с людьми, в той или иной мере зараженными «микробами» старой морали (равнодушие к общественным делам, анархичность, неуважение к людям труда, ограниченный узкими «квартирными» или «дачными» горизонтами кругозор, националистические предрассудки, консерватизм, мешанские представления и т. д.).

И все это не может не находить известного отражения в творчестве отдельных художников.

Следует учесть и то, что эстетические представления и вкусы людей социалистического общества трудно сводимы к единой, тождественной системе. В этой области существовали и будут существовать различия, ибо представление о человеке, нравственные идеи, питающие эстетические представления, все время будут обогащаться и совершенствоваться. Всегда будут складываться различные психологические типы художников, различные типы образного восприятия и воспроизведения действительности, которые в порядке соперничества и соревнования помогают и будут помогать воспитанию, развитию и совершенствованию способностей и знаний человека коммунистической эпохи.

И сейчас остаются и в будущем в какой-то мере останутся различия в профессиональном видении мира, в подходе к рассмотрению явлений людьми различных профессий. Одно дело — суждения о человеке, о его поведении и моральных качествах врача, учителя или психолога, другое дело — мнение математика, кибернетика, третье — архитектора и строителя... (Разумеется, иногда суждения строителя о человеке оказываются несравнимо более глубокими, чем суждения иного психолога). И эти особенности людей различных профессий не могут так или иначе не сказаться в искусстве: ведь каждый писатель обычно владеет трудовой профессией или, в ином случае, просто лучше знаком по своему жизненному опыту с людьми той или иной профессии.

Таким образом, единство мировоззрения предполагает различия истолкования и акцентировки тех или иных событий, поступков людей и в творчестве художников, и в восприятии читателей. Это наблюдается сейчас и сохранится в будущем.

Произведения различного стиля обладают различной степенью эффективности, могут быть рассчитаны на различные слои читателей. М. Рыльский писал: «И в будущем обществе одни люди будут принимать и воспринимать одних поэтов, другие — других. При том свободном расцвете индивидуальностей, который явится одним из животворных завоеваний коммунизма, это приобретет, думается мне, более широкие размеры, чем мы видим теперь».<sup>59</sup>

---

6

Существует точка зрения, объясняющая стилевое многообразие советской литературы исключительно существованием индивидуальных стилей.

Эту точку зрения разделяет, например, В. Днепров. Историческую миссию реализма, в том числе социалистического, он видит в раскрепощении индивидуальных стилей от власти «канонов» и «правил», господствовавших в классицизме, романтизме, средневековом искусстве и т. д. Близок к нему А. Эльяшевич, убежденно декларирующий: «И все же, думается, как ни важно обращение к различным стилевым потокам литературы, самым плодотворным аспектом разговора о неисчерпаемости и многообразии социалистического реализма был и остается разговор о все растущем разнообразии его индивидуальных стилей».<sup>60</sup>

Думается, что и В. Днепров, и А. Эльяшевич преувеличивают и, так сказать, абсолютируют роль творческой индивидуальности в развитии стилей. Без творческой индивидуальности, разумеется, невозможны творческие стили (ведь они не создаются

---

<sup>59</sup> М. Рыльский. Музы и моды. «Литературная газета», 1962, 23 июня.

<sup>60</sup> А. Эльяшевич. Вечная молодость реализма. «Литературная газета», 1963, 12 февраля.

«бригадным» методом!), но нельзя забывать того, что творческая индивидуальность — явление историческое, получающее наполнение лишь в определенных условиях исторической эпохи.

Ведь не всякая творческая индивидуальность получает развитие или признание в свою эпоху. Время всегда выдвигает на первый план только определенные творческие индивидуальности, оставляя в тени другие, которые на новом этапе исторического развития могут выйти на первое место, отгнав ранее господствовавшие. Так, в 60—70-е годы XIX века на первый план вышли фигуры Некрасова, Курочкина, заслонив Фета и Майкова, поэтов «чистого искусства». В начале XX века, в пору развития символизма, к числу виднейших писателей относились Бальмонт, Белый, Сологуб, поэты, творчество которых вскоре, после революции 1917 года, стало восприниматься как анахронизм и было затем забыто. В советскую эпоху не могли получить поддержки такие несомненные творческие индивидуальности, как Б. Пастернак или М. Цветаева, — поскольку они придерживались принципов декадентской эстетики и порою даже обнаруживали свое враждебное отношение к революции. С другой стороны, в советское время поистине раскрылись творческие силы Алексея Толстого, и именно потому, что он, связав свою деятельность с революцией, прочно «стал» в жизни и, овладевая революционным мировоззрением, разрешал терзавшие его прежде морально-философские проблемы.

Творческая индивидуальность не есть нечто раз навсегда данное, «природное».

Творчество большого писателя — не просто продукт индивидуальной творческой личности. Истоки творчества, своеобразие творчества художника объясняются в конечном счете особенностями среды, родственной и близкой ему, качествами общества, в котором он живет. Индивидуальное в немалой степени является общим, до известной степени присущим массе.

Есть индивидуальные свойства писателей, но есть и определенные социально-типические черты писателя данной исторической эпохи. О них нельзя забывать. Значение творческой индивидуальности необходимо до некоторой степени «ограничить»!

Но существует и другая точка зрения, резко снижающая роль творческой индивидуальности в советской литературе. Она не так отчетливо сформулирована, как первая, и скорее существует как тенденция в суждениях отдельных литературоведов, когда они касаются общих закономерностей и принципов социалистического реализма.

С этой точки зрения «излишнее» подчеркивание роли творческой индивидуальности в литературе как бы сводит общие закономерности литературы к индивидуальным особенностям, исключает из области литературы повторяемость сходных явлений, без которой невозможна наука о литературе, а литературоведение

превращается в описательную науку о «неповторимых» творческих личностях и их «неповторимых» произведениях.

При этом забывают, что в литературе не существует некоего «общего» и «типового» художественного восприятия и отображения жизни. Есть лишь творчески-индивидуальное восприятие и изображение действительности, объединяемое единством идейно-эстетических принципов. Нет писателя вообще, есть лишь конкретные писатели, творческие индивидуальности. С ними нельзя обращаться так, как обращаются с промышленными товарами при подсчете их количества, ибо каждый экземпляр «товара» искусства несет на себе печать искусной руки его творца.

Умаление роли творческой личности в литературе, очевидно, основывается на молчаливом предположении, что любому человеку с творческой жилкой открыты некие общие пласты жизни и остается лишь взять их и перенести в сферу искусства, разумеется, несколько «поочистив» от мусора случайностей и нехарактерных подробностей. Но ведь на самом деле взаимоотношения писателя и жизни не таковы! Разве писатель берет из жизни некий уже «раскроенный» и приблизительно «сшитый по фигуре» материал (как это бывает в некоторых отделах готовой одежды универмагов)? Разве он получает в руки некие полуфабрикаты, которые остается лишь зажарить за рабочим столом, чтобы получилось сносное блюдо для читателя? Нет и нет! Если уж продолжать сравнения литературной сферы со сферами иными, то следовало бы сопоставить труд писателя с трудом следователя, который по немногим и отрывочным данным постепенно восстанавливает всю картину происшествия, или с трудом метеоролога, который берет на себя смелость предсказать погоду на основании зреющих изменений давления, влажности, перемещений масс воздуха, учета влияний на эти процессы рельефа земной поверхности в данном районе и т. п. Картина «происшествия» не «дана» писателю — писатель должен ее написать; погода завтрашнего дня еще не существует, писатель должен ее ощутить. И это делает творческая личность, притом — так, как не делает другая творческая личность, и так, как данная творческая личность, возможно, не сумеет сделать того же самого во второй раз (например, при утере рукописи).

Роль творческой личности в литературе чрезвычайно велика. И не потому, что в искусстве велика роль таланта (талант важен в любой области человеческой деятельности), — существеннее то обстоятельство, что в литературе и искусстве общие идейные, жизненные концепции находят всегда индивидуально-личную трактовку, обогащающую и конкретизирующую первую, что в литературе первостепенное значение имеют неповторимо индивидуальные особенности восприятия и акцентировки доступных всем и известных всем жизненных явлений. В основе богатства искусства лежит бесконечное разнообразие личностей творцов искусства,

по-своему, оригинально воспринимающих богатства реальной действительности, по-своему, в неповторимо единственной системе образов воплощающих представление о жизни, «располагающих», «компонующих» добытый и освоенный творческой фантазией материал.

Л. Леонов как-то сказал, что произведение литературы ценно тем, что к нему «примешана» личность автора: «Произведение... в той степени ценно, в какой к нему примешана личность автора и насколько значительна сама эта личность... В любой книге интересно прежде всего найти тот особенный угол, под которым автор рассматривал жизнь. А писатели смотрят на одни и те же события с разных точек: один — с качающегося под облаками шпиля башни, другой — с непоколебимой скалы, третий — из подвала. И все это интересно. И автора нужно признать участником исторических событий именно за его книги, в которых отразился этот особенный, свой взгляд на жизнь».<sup>61</sup>

Иной критик, возможно, усмотрит в этих словах отклонение от реалистической эстетики, недооценку познавательного значения литературы, оправдание субъективизма в искусстве и т. п. Но эти упреки не должны нас смущать. Надо спокойно разобраться в сказанном и тогда станет ясно, что в словах Леонова нет ничего, противоречащего марксистской эстетике: в них — наоборот — есть полезное разъяснение этой эстетики.

Ведь само по себе добросовестное описание события еще не составляет искусства: это лишь «сырой материал». Вместе с тем нельзя впадать в крайность и утверждать, что события в искусстве не важны, что в произведении искусства существенно лишь «самовыражение» автора. Сами изображаемые факты в искусстве ценны постольку, поскольку они художнически освоены автором, поскольку их изображение оригинально, дополняет знания и догадки об этих фактах, имеющиеся у читателя.

Нельзя смешивать индивидуальное своеобразие восприятия и изображения действительности с субъективизмом, с различными формами искажения действительности. Это — разные вещи.

Если в произведении интересны лишь изображаемые события и совсем не интересен автор, его образное мышление, его взгляд на мир, то это не творческое произведение, а лишь беллетризованное описание фактов (безусловно, полезное и нужное как источник знаний, информации и т. п.). Если автору нечего сказать «от себя», он не сможет создать подлинно художественного произведения.

Сказать же нечто значительное, заслуживающее внимания широких кругов читателей может лишь автор, личность которого значительна, духовный мир богат. Порою мы сталкиваемся со случаями, когда автору сказать-то нечего, и он «затушевывает»

<sup>61</sup> Леонид Леонов о писательском труде. «Знамя», 1961, № 4, стр. 183.

это обстоятельство или сенсационным «набегом» на актуальную тему, или сногшибательными формалистическими выкрутасами, или внешней занимательностью, или замысловатыми описаниями странностей быта.

Суть в том, какова личность художника, как писатель смотрит на мир, насколько глубоко понимает происходящее, как он умеет связывать свою индивидуальную творческую работу с широким потоком народной жизни, с тем главным и основным, что ведет нас к осуществлению великих, благороднейших идеалов коммунизма.

Подчеркивание роли авторской личности ни в малой мере не будет культом личности в литературе. Наоборот, это будет противодействием пережиткам периода культа личности Сталина, когда личность автора порою принижалась, когда писателям порою преуказывались «обязательные» темы (известно, что, например, усилиями работников Комитета по делам искусств настойчиво внедрялась в предвоенную драматургию «тема бдительности» с обязательным включением в систему образов пьесы фигуры шпиона и притом с партийным билетом).

Расцвет личности в условиях строящегося коммунистического общества, демократизация всей нашей жизни, широкий простор для проявления творческих исканий в искусстве — такова реальная «база» для усиления роли авторской личности в искусстве.

Такой вывод подтверждается всей историей советской литературы, верной великим традициям ленинской партийности и народности. Каких замечательных художников породила наша эпоха! Горький и Маяковский, Фурманов и Шолохов, Н. Островский и Леонов, Макаренко и А. Толстой, Есенин и Рыльский, Гайдар и Вишневский!.. Яркие творческие индивидуальности, разнообразие писательских манер, оригинальные художественные искания.. Как близко нам не только то, о чем писали они, но и самая человеческая сущность этих художников, их личности! Мы рады познакомиться не только с героями, но и с самими «посредниками» между героями и нами, с самими писателями, духовный облик которых, личные качества и черты которых находят выражение и в «образе повествователя» в произведении, и в соотносении изображаемых героев с отдельными сторонами биографии художника, и в чувственном, ощущаемом отношении автора к героям, и в самом эмоциональном тоне авторского рассказа, и в том строе мыслей, в тех стремлениях, которые организуют всю систему образов, течение сюжета, концепцию произведения. И это понятно: ведь личность художника, его взгляд на мир, его образ мышления — это такая же типическая особенность века, как и характеры его героев, их суждения, их чувствования и желания.

Автору нужно быть вровень со своими современниками — строителями коммунизма, быть душевно отзывчивым на все луч-

шее в окружающих его людях, уметь аккумулировать в себе это лучшее, быть богатым мыслями — своими собственными мыслями, растить и в самом себе качества человека будущего.

В 30—40-е годы проблема стиля, художественных течений привлекала к себе внимание реже (за исключением драматургии) — и совсем не потому, что обнаруживались какие-то признаки ослабления стилистического многообразия литературы. Наоборот, это многообразие делалось все ярче. Именно в эти годы вступили в полосу творческой зрелости и расцвета А. Толстой, Шолохов, Леонов, Макаренко, Н. Островский, Малышкин, Исаковский, Погодин, Афиногенов, Эренбург и много других удивительно талантливых писателей.

Нет, просто в эту пору больше размышляли над другой проблемой, ставшей главной, основной: над идейной консолидацией фронта литературы, над вторжением искусства в новую действительность, над проблемой художественного метода. Это была пора, когда стилистические проблемы отступили на второй план перед другими проблемами, рожденными временем вступления страны в период социализма (хотя иногда, как это было в период дискуссии о языке в 1934 году, они привлекали к себе всенародное внимание).

Начиная со второй половины 30-х годов начало ощущаться воздействие на литературный процесс атмосферы культа личности Сталина. Личный вкус и желания Сталина порой предопределяли общественные оценки произведений (через печать, присуждение премий и т. д.); поощрялись тенденции к украшательству и парадности, некоторые реальные конфликты затушевывались, сужались рамки художественного исследования — все успехи в стране приписывались одной личности. Это сказалось как в предвоенные годы, так и в особенности в первые послевоенные годы.

Условия культа личности не содействовали развитию художественных течений в литературе. Проблемы стиля, стилевого многообразия выпали из поля зрения критики. Их как бы забыли, перестали замечать. Вместо слова «стиль» употребляли выражение «художественные особенности», о стилевых течениях в литературе социалистического реализма вообще не упоминали, предпочитая говорить о едином «стиле социалистического реализма». Правда, стили продолжали развиваться, как об этом свидетельствовали и диалогия К. Федина, и «Русский лес», и «Василий Теркин», и стихи Н. Заболоцкого, Д. Кедрина, Н. Тихонова, и многие другие произведения, но о стилях почти не писали.

Определенный перелом происходит в 1953—1954 годах, когда партия начала гигантскую работу по преодолению последствий культа личности, в том числе и в области литературы. На втором съезде писателей (1954) было отмечено, что наша критика еще недостаточно раскрывает художественное богатство и многообразие советской литературы, не замечает имеющихся художественных течений.

С этого времени проблема стиля не исчезает с повестки дня литературной жизни. Да и самые стилевые искания в литературе делаются более настойчивыми. Раскованная творческая энергия и инициатива художников направлены были и в сторону решения проблем стиля.

Проблема стиля ставится в последние годы более глубоко и всесторонне. Не секрет, что в 20-е годы, когда она порою вытесняла все другие проблемы, ее обсуждение было подчас поверхностным и формалистическим. Нередко эта проблема сливалась с проблемой классовой борьбы в литературе, что отнюдь не содействовало четкости решения вопроса о стилевом многообразии социалистического реализма. Недостаточен был и опыт самой литературы, насчитывающей десяток лет своего существования. Иным критикам, правда, тогда казалось, что они близки к полному решению всех важнейших эстетических проблем эпохи, хотя партия в известной резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925 г.) и обращала внимание на то, что решение многих вопросов формы и стиля в советской литературе — дело будущего.<sup>62</sup> Сейчас становится ясным, как наивны были некоторые критики 20-х годов (в частности, из журнала «На литературном посту»), полагавшие, что им ясны все важнейшие решения художественных проблем «литературы революционной эпохи».

Да и не могли быть решены многие из них тогда, на сравнительно небольшом материале литературы первого пореволюционного десятилетия. К числу этих проблем принадлежала и проблема стиля. Для ее решения надобен был более обширный материал целой эпохи, опыт нескольких десятилетий.

И вот вывод большого художника нашего времени К. Федина, посвятившего в своих критических работах немало внимания проблеме стиля: «История нашей литературы, как и сама она, вся в становлении, в борьбе за расстановку явлений, за первоначальное взвешивание сил, за архитектонику своего остова, своих конфигураций и орнаментики... В литературе, в ее борении продолжают поиски советского стиля, а вернее — стилей, то есть орга-

---

<sup>62</sup> О партийной и советской печати. Сборник документов. Изд. «Правда», М., 1954, стр. 346.

ничного разнообразия художественного выражения, обусловленного исторически».<sup>63</sup>

К. Федин считает, что процесс становления важнейших стилевых течений в литературе нашей эпохи еще далеко не завершился.

В этом утверждении, возможно, есть и субъективный оттенок, — кое-какие черты стилей и самые стили, очевидно, найдены и выявлены, но сама мысль писателя о том, что стили не рождаются на коротком отрезке времени, что они развиваются постепенно, органично, в связи со всей историей нашей страны, что самые поиски новых стилей не могут быть плодотворными без серьезнейшего учета и творческого использования богатейших традиций социалистического реализма, глубоко справедлива. Всякая спешка с нахождением «собственного стиля», скоропалительные преобразования стиля с одного манера на другой, неразборчивость в выборе «знакомых» по цеху пера — все это отнюдь не помогает в поисках нового стиля вообще и собственного в частности.

Проследим же, как ставилась и решалась проблема стиля, стилового многообразия советской литературы в последнее время.

---

## 8

Оживился интерес к проблеме стилового многообразия в советской литературе в 1954—1955 годах, в ходе дискуссии о положительном герое, разгоревшейся накануне второго съезда писателей и продолженной после съезда.

Одни (В. Панова, К. Симонов, В. Огнев и др.) отрицали самую возможность существования в литературе «идеального героя» (требование создать такого героя как образец для молодежи выдвинула педагог А. Протопопова), другие отстаивали необходимость его создания. Спор принял схоластический характер: участники его выясняли какие-то понятия, термины, но избегали конкретного анализа произведений.

Противники «идеального героя» ограничивались обычно критикой творчества С. Бабаевского (его сделали своего рода козлом отпущения за порочные идеализаторские тенденции в период культа); никаких других примеров этой «страшной» опасности не приводили. В нападках на «идеального героя» сквозило отрицание характеров героических, цельных, проникнутых революционным пафосом; «герою идеальному» противопоставляли некоего «реального», «рядового» человека наших дней, который принципиально не желает быть совершенным, настаивает на своем праве быть не стопроцентно положительным.

---

<sup>63</sup> К. Ф е д и н. О Николае Погодине. «Литературная газета», 1962, 29 сентября.

Сторонники «идеального героя» призывали к созданию образов, подобных Павлу Корчагину и другим героическим образам советской литературы 20—40-х годов, как-то не замечая того, что эти образы затруднительно назвать идеальными: сила их не в идеальности, не в идеализированном совершенстве, как бы исключающем дальнейшее развитие, а в том, что они приближаются к идеалу, что ведущим в их облике являются верность революции и общественному долгу, цельность характера, моральная чистота.

Полемика об «идеальном герое» проникла и на страницы отдельных романов. Автор «Братьев Ершовых» В. Кочетов принципиально отстаивал возможность создания таких героев, причем под «идеальным героем» подразумевал собственно героические характеры, людей цельных, с богатым духовным миром. Автор «Оттепели» И. Эренбург считал принципиально важным показать людей далеко не идеальных, не так уж устойчивых, пожалуй, в мнениях, но зато якобы человечески оригинальных, думающих «недогматично» и нешаблонно — живых людей начала 50-х годов, времени высвобождения внутреннего мира человека для неких, впрочем, не разъясняемых автором новых свершений.

И хотя обе спорящие стороны допускали в данном вопросе ошибки, нельзя было не заметить, что в высказываниях многих противников «идеального героя» сквозила ошибочная мысль о ненужности героических характеров в наши годы, обосновывалась «законность» наводнения литературы (в 1954—1955 годах) героями «приземленными», бескрылыми, живущими в узких рамках быта, мрачноватыми по характеру, унылыми даже по внешнему виду (насколько это можно было уловить из авторских описаний).

Возрождались мнения о герое нашей литературы, несостоятельность которых была обнаружена в прежние годы.<sup>64</sup>

Желание противников «идеального героя» представить собственные «положительные» воззрения на проблему героя в качестве обоснования новой плодотворной стилиевой линии в современной литературе не получило желаемой единодушной поддержки, но это не обескуражило сторонников этой идеи, и в дальнейшем последняя не раз популяризировалась и сочувственно комментировалась в выступлениях Т. Трифионовой, И. Эренбурга, А. Нинова, Б. Костелянца и других.

---

<sup>64</sup> Напомним, что в постановлении ЦК ВКП(б) «О журнале „Знамя“» (1949 г.) были подвергнуты критике отдельные статьи, в которых высмеивалось правильное и естественное желание советских читателей видеть героями нашей литературы полноценных, духовно здоровых людей и осуждались литературные герои с чертами идеологической выдержанности как герои с признаками умственной ограниченности. (О партийной и советской печати, стр. 605).

Этим обоснованиям не хватало прежде всего четкости и цельности. Далеко не все в предполагаемой стилевой линии оставалось ясным. По высказываниям ее сторонников можно было составить представление о некоторых внешних признаках, но туманными оставались принципиальные основы этого течения.

Каковы они — эти признаки данной стилевой тенденции?

По словам Б. Костелянца (объявившего ее «господствующей» в советской литературе 50-х годов), представители этой линии избегают развернутых отступлений от лица повествователя. В. Некрасов, полемизируя с известным призывом А. Довженко: «Не бойтесь великих слов — скажите солдату перед боем, что вечность сама стучится к нему в грудь в эту ночь»,<sup>65</sup> — подчеркнул «непатетичность» этой стилистической линии. А. Нинов считает важным для этой тенденции изображение жизни «с короткой дистанции»,<sup>66</sup> что, по его соображению, обеспечивает возможность показать реальную жизнь без прикрас, а также передать мироощущение простого человека. Т. Трифонова,<sup>67</sup> относя к этой линии В. Панову и В. Некрасова, находит, что В. Панова интересуется «бытовой будничностью событий», а В. Некрасов в романе «В родном городе» решает общественные проблемы «на материале будничных дел ничем не примечательного, но честного человека, на материале повседневного, совсем не героического быта».<sup>68</sup>

Итак: «непатетичность», подчеркнутая приглушенность авторского голоса, «приземленность», предпочтение «героическому» «будничных дел». . . Не маловато ли для обоснования особой стилевой линии в социалистическом реализме? А где же философские аргументы в ее защиту? А как эта линия связана с исторической действительностью, с чертами времени, родившего Юрия Гагарина и Валентину Терешкову, давшего миру величайшие открытия в области физики и астрономии, неизмеримо усилившего экономическую мощь советской державы? А как быть с традициями социалистического реализма, которые ни в малой степени не согласуются с «новациями» «непатетической» линии? Все эти

---

<sup>65</sup> А. Довженко. Поэма о море. Сценарий. «Искусство кино», 1957, № 1, стр. 45—46.

<sup>66</sup> А. Нинов. Судьба человека, судьба поколения. В сб.: Советская литература наших дней, Статьи, Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 372.

<sup>67</sup> Т. Трифонова. Советская литература послевоенных лет. В кн.: Русская советская литература, М., Учпедгиз, 1958, стр. 564, 565.

<sup>68</sup> За «будничное» ратовал и И. Эренбург, писавший, что «художник может раскрыть в малом, будничном, непримечательном большое, и он может превратить большое в нечто мелкое, лживое, случайное» («Новый мир», 1959, № 5, стр. 208). — Кто ж сомневается в том, что в малом можно увидеть отражение большого, — тут и доказывать нечего. Но И. Эренбург обосновывает не эту известную мысль (не требующую пояснений), а именно положение о будничном и непримечательном как важнейшем объекте изображения современной литературы.

вопросы представителями этой стилевой линии оставлены без внимания.

В произведениях очерченного выше типа исчезло героическое, отсутствуют подлинные герои нашего времени, господствует мрачноватый «ремарковский» взгляд на жизнь и на людей, не показывается главное в нашей жизни. В них ослаблено жизнеутверждение, они не укрепляют веры в победу хороших людей в жизни. «Устранившийся» из повествования автор вольно или невольно становится на объективистские позиции.

Мы отнюдь не хотим сказать, что перечисленные особенности свойственны творчеству В. Пановой, В. Некрасова в целом (и «Спутники» В. Пановой, и «В окопах Сталинграда» В. Некрасова никак не втиснешь в это течение), но определенные устойчивые тенденции такого рода в их творчестве налицо.

То, что у В. Пановой и В. Некрасова является тенденцией (к сожалению, у В. Некрасова усиливающейся), в произведениях отдельных писателей, например драматурга А. Володина и прозаика Г. Бакланова («Пядь земли»), стало на какое-то время основной чертой. Творческую позицию этих писателей можно охарактеризовать как отчетливую позицию натурализма, «микрореализма», «дегероизации».

Тенденции к художественному объективизму, заметные у писателей «непатетической» линии, приобрели почти демонстративный, эпигонский характер в творчестве В. Аксенова, Б. Окуджавы и некоторых других молодых писателей.

В. Аксенов так «подал» своих мелких, незадачливых «фрондирующих» молодых героев повести «Звездный билет», что определенная категория читателей сочла их героями дня и стала им подражать. В другой его повести «Апельсины из Марокко» есть и «жизненный поток» без осязаемого начала и конца, и подчеркнутая «непроблемность» произведения, и полный отказ от авторского повествования (каждая глава — рассказ от лица персонажей), и связанная с этим стилистическая разношерстность и пестрота, и, наконец, неясность авторского отношения к персонажам. Общий смысл повести можно было бы передать так: шла будничная жизнь, в нее ворвался «апельсиновый вечер», и затем все вошло «в свою рабочую колею». Ну, и что из этого? — хочется спросить по прочтении произведения.

Б. Окуджава поступил точно так же в своей повести «Будь здоров, школяр». Настойчиво звучит в ней крик: «Помогите мне. Спасите меня. Я не хочу умереть».<sup>69</sup> Издает его довольно трусоватый молодой солдат, окруженный примитивными, инфантильными и унылыми соратниками. Автор как бы в стороне, вот, мол,

---

<sup>69</sup> Тарусские страницы. Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Калужское книжное изд., 1961, стр. 54.

любуйтесь этими сценками из героической эпохи Отечественной войны!

Принципиальная нечеткость, неясность отличает позицию автора пьесы «Рассказ одной девушки» А. Тверского, которую долгое время показывал Ленинградский театр комедии. Герой пьесы, Он, настырный, нахальноватый молодой человек, расталкивает локтями всех в своем движении к семейному счастью и служебной карьере. Пьеса построена на парадоксе: эгоистичный, способный на предательские действия (отбивает невесту у своего друга, именно отбивает — намеренно, с каким-то чисто спортивным азартом) человек завоевывает сердце хорошей девушки и с нею — счастье. Автор вознаграждает своего героя и по служебной линии, где он действует точно так же, как и в личной жизни. Мораль пьесы выражена в реплике: «Поступай так, как тебе хочется, и это будет правильно», — вложенной в уста отца, дающего совет дочери в связи с необходимостью выбора между женихом, который ее по-настоящему любил, и внезапно явившимся новым претендентом на ее руку (которого она толком еще и не знала).

Это стилевое течение (и, пожалуй, не только стилевое, ибо в произведениях некоторых писателей начало проглядывать и неприемлемое нравственное содержание) весьма точно охарактеризовано Б. Сучковым. Он назвал метод «микрореализма» «мелким копированием незначительных явлений действительности», «реализмом на подножном корму» (используя выражение Маяковского). Писатели этого течения «отгораживают искусство от великого восторга эпохи, а героическую повседневность нашу окрашивают в уныло-будничные тона», зачастую соскальзывая на путь прямой поэтизации мещанства и оправдания его вкусов и психологии («Пять вечеров» А. Володина). И наконец: «Подчеркнутое внимание к психологическому анализу не делает это направление более плодотворным, ибо, отъединяя своего героя от социальной среды, исследуя его частные чувства, «микрореалисты» оказываются не в состоянии — ни на материале современности, ни в произведениях, посвященных годам молодости Советской страны или дням Отечественной войны, — показать расширение и укрепление общественного коммунистического начала в душе советского человека».<sup>70</sup>

Это — разновидность натурализма, который пытался заимироваться под стилевое течение социалистического реализма, но — безуспешно. «Непатетическую» стилевую линию практически отвергли своим творчеством последних лет Г. Николаева и В. Кожевников, Б. Полевой и С. Залыгин, В. Кочетов и В. Кетлинская и многие другие. Их произведения дают совершенно иное представление о человеке наших дней, их подход к жизни чужд

---

<sup>70</sup> Б. Сучков. Главное направление. «Правда», 1959, 26 июля.

объективизму и «микрореалистичности», их настрой — жизнеутверждающий и небудничный.

Своеобразным обоснованием рассматриваемого течения была статья Е. Стариковой, направленная против главного в художественном методе автора «Русского леса». В основе этой статьи — та же несостоятельная методология защитников «приземленно-бытовой» индивидуализации в искусстве, методологии, которая заботится лишь о правдоподобию «отдельного» и «индивидуального», о ярких частностях и отражении в литературе боковых течений жизни и забывает о главном потоке жизни и о том, что типические процессы революционной эпохи требуют от литературы огромной художественно-обобщающей силы и философского содержания. Е. Стаиикову не удовлетворил метод Л. Леонова, она увидела в его философски насыщенном романе тенденции к отходу от реалистической индивидуализации героев, тягу к «отвлеченности» и рационалистичности, стремление выразить свои идеи «в обход образа», риторичность и «выспренность» и т. п.<sup>71</sup> Так критик готов был поставить под сомнение замечательные художественные достижения крупнейшего представителя советской романистики.

А. Довженко незадолго до своей смерти сказал об одном фильме: «Недавно я видел одну новую картину. Она выглядела правдоподобной, там все было похоже на обыкновенную жизнь. Но какими неинтересными, скучными, унылыми показали авторы наших людей! Я всегда считал, что искусство должно уметь увидеть красоту в человеке, оно должно обрести крылья».<sup>72</sup> — Он метил в явления искусства, родственные «микрореализму» и вдохновленные им.

Ничего нет общего с героем «непатетической» линии и у героя наших дней, абрис которого дает Леонов в одном из своих выступлений: «... Он должен быть наделен прежде всего высокой культурой и, если хотите, пониманием своей роли в прогрессе всего человечества, а не в масштабах одного лишь района, завода или даже целой области... Его руководящим стимулом будет не награда... а твердое, мудро осознанное понятие самого содержания человеческого прогресса и его личного места в нем... Герой нашей эпохи — это тот, кто открывает пути в будущее с предположением, что оно лучше настоящего, приближает это будущее и облегчает человеческому обществу доступ к победе».<sup>73</sup>

Такой герой — человек будущего — и является главным в нашей литературе. Его не заметили, были бессильны охватить и показать представители немощной «непатетической» линии.

<sup>71</sup> Е. Старикова. О стиле Леонида Леонова. «Знамя», 1959, № 2, стр. 210—228.

<sup>72</sup> А. Довженко. Поэма о море. Сценарий, стр. 12.

<sup>73</sup> Л. Леонов. Люди высокой культуры. В кн.: Герои наших дней. Изд. «Правда», (М.), 1961, стр. 143.

Что же касается самой «непатетичности», то и относительно нее мы находим мудрые слова в высказывании того же Леонова. Как бы в противовес этой стилевой линии, ограничившей человеческое рамками частной жизни отдельного человека, Л. Леонов подчеркнул обязанность и право советского писателя на «патетичность» в литературе. Отвечая на вопрос об особенностях обрисовки персонажей «Русского леса», он сказал: «Герои романа выступают не только от своего лица, но и от лица своего поколения и даже эпохи. . . Каждый в определенных условиях, — как в жизни, так и в художественном произведении, — может говорить от лица страны, поколения, эпохи».<sup>74</sup> Да и как может быть иначе, когда речь заходит о великих делах современника, о народе — творце коммунизма, когда художник рисует защитников мира и самой жизни человеческой на земле!?

В основе советской литературы — жизнеутверждающий взгляд на человека, вера в его будущее и огромные возможности, непоколебимая преданность великим идеалам коммунистической человечности. Слабым плечам представителей «непатетической» стилевой тенденции не по силам такая «нагрузка».

---

9

Если «непатетическая» линия была и остается в основном стилевой, художественной (хотя и отступающей от лучших традиций социалистического реализма), то «критическое» течение, проשמевшее в литературных боях 1956—1957 годов и в 1962 году, пыталось превратиться из литературного в широкое общественно-литературное, противопоставленное и традициям социалистического реализма, и, в некоторых отношениях, позиции народной, партийной.

Об этом писалось уже много, и мы ограничимся здесь лишь краткой справкой, тем более что прямого отношения к проблеме стилевого многообразия это течение не имеет.

В ряде выступлений отдельных литераторов, превратно понявших решения XX съезда КПСС как повод для развязывания тенденциозного обличительства и однобокого критицизма, для перехода к «очернительному» изображению всей исторической действительности 30—50-х годов, — содержались нападки на главную, утверждающую линию в советской литературе, на принцип партийности литературы.

В 1956 году был опубликован идейно порочный роман В. Дудинцева «Не хлебом единым», ставший в глазах этих литераторов на какой-то момент знаменем «нового этапа» в развитии нашей литературы.

---

<sup>74</sup> Цит. по: И. С. Вахриченко. Язык и стиль в романе Л. Леонова «Русский лес». Тр. Пржевальск. пед. инст., вып. IV, 1956, стр. 345.

Партия, советская общественность выступили с критикой ошибок литераторов, напомнили об основных завоеваниях литературы нового мира и защитили главную, жизнеутверждающую линию советского искусства.

Это течение было вызвано преходящими, неорганичными для современного социалистического общества процессами, связанными с влияниями буржуазного общества, с пережитками прошлого, находящими объяснение в оторванности отдельных писателей от жизни народа.

Нет надобности подробно говорить о том, что подавляющее большинство тех, кто соблазнился мнимой «новизной» этого течения, ничего общего не имело с противниками нашей литературы. Но определенное неверное понимание проблем литературы они проявили, и вред от их идейных шатаний был очевидным.

Зарубежная печать использовала эти шатания как «факт» в своей антикоммунистической пропаганде, «позабыв», как всегда, сообщить зарубежным читателям о том, что ошибавшиеся поняли свои заблуждения и с новыми силами включились в положительную работу советского искусства.

Взволновавшаяся стихия постепенно затихала, хотя какие-то маленькие, слабенькие волновые и вибрационные силы сохранились в глубине и порою прорывались на поверхность.

В качестве примера можно вспомнить те страницы мемуаров И. Эренбурга, которые рисовали однотонные, теневые картины советской жизни 30-х годов и заполнялись утверждениями, что в годы культа личности ведущим чувством советского человека был «страх», а линией поведения — обет «молчания».

Другие примеры: ошибочные по своему этическому содержанию пьесы А. Володина, повесть «Звездный билет» В. Аксенова, некоторые фильмы, в которых можно найти мысль о противоречиях между отцами и детьми, между старшим и молодым поколениями. Не говоря уж о теоретической наивности и несостоятельности этих рассуждений, подменяющих реальные идейные различия и противоречия в обществе надуманными противоречиями возрастов, они вредны политически, искажают действительные отношения единства и преемственности старшего поколения, совершившего Октябрьскую революцию, разгромившего фашистских захватчиков, построившего в нашей стране социализм и активно участвующего в строительстве коммунизма, и молодого поколения, сформировавшегося в 50-е и начале 60-х годов, в период преодоления последствий культа личности, и успешно продолжающего великое дело своих отцов и матерей, своих старших братьев и сестер.

К этим примерам следует присоединить также отдельные стихи и зарубежные интервью поэта Е. Евтушенко. Почитатели его таланта верили тому хорошему, что имеется в его стихах, и

старались истолковать плохое в его творчестве и в его поведении максимально благоприятно и выгодно для автора. Они верили искренности и благородству его порывов, истолковывали его «авангардизм» как поэтическое «преувеличение» кипучей энергии молодежи.

На суперобложке одного немецкого издания друзья Е. Евтушенко писали, полные доверия к нему: «Одни считают его новым Маяковским, другие называют его фрондером, крикуном. В Москве дерутся за входные билеты на выступления Евтушенко; корифеи советской поэзии публично защищают юного поэта от нападок. Он представитель нынешней молодежи, той молодежи — пылкой и неумолимо честной, — которая после XX съезда партии осваивала целину и привела земной шар к величию XXII съезда».<sup>75</sup>

Нет! Е. Евтушенко на какое-то время оказался «представителем» совсем не этой молодежи — покорителей целины и завоевателей космоса! Он стал «представлять» помыслы и чувства кучки сбившихся с пути, коленопреклоненных перед буржуазным Западом молодых людей — этаких «сердитых молодых людей», которые не прочь попользоваться славой «передовых» в кругах обывателей и среди западных ревнителей «демократии» и абстрактного гуманизма, а также среди неопытной, политически неискушенной части молодежи. И от идейной позиции Маяковского он оказался далек; и вовсе не все видные советские поэты защищали Е. Евтушенко от «нападок» (были это, кстати, не нападки, а справедливые замечания в адрес любителя дешевой славы).

Таковы некоторые разъясняющие дело эпизоды из недолгой истории так называемого «критического» направления. Оно сразу же пришло к краху, но не исчезло полностью. По словам Н. Грибачева, в последние годы «реально существовало маленькое, турбины двигать не способное течение, которое подменяло социалистическое, революционное так называемым „общечеловеческим“, которое на место революционного пафоса и деяния пыталось поставить воспевание страданий, на место радости созидания — критицизм и скепсис. Отсюда — ставка на „идеологическое сосуществование“, фразерство, индивидуализм, развязность, игра в идеологические поддавки с Западом во всевозможных интервью и „исповедях“, отсюда — непобедимое пристрастие ко всему темному и серому и духовная слепота к светлому и победоносному».<sup>76</sup>

Будущего у него нет и быть не может.

---

<sup>75</sup> «Liebes Gedichte». Verlag Volk und Welt, Berlin, 1962.

<sup>76</sup> Н. Грибачев. Волна будущего. «Литературная газета», 1963, 27 июня.

В заключение заметим, что не следует смешивать с этим чуждым советской литературе «очернительным» направлением линию трезвой и решительной критики культа личности и его пережитков, а также критику недостатков и теневых явлений в нашей жизни, которая нашла выражение в очерках В. Овечкина, рассказах и повестях В. Тендрякова, ряде пьес В. Розова, А. Софронова и А. Корнейчука, сатире С. Михалкова, С. Олейника, памфлетных стихах Н. Грибачева, романах В. Кочетова, Ф. Панферова, Д. Гранина и т. д. Да эти писатели и не составляют какой-либо особой стилиевой линии или направления в советской литературе последнего десятилетия. Их произведения естественно входят в общую магистральную линию советского искусства, всегда непримиримого ко всему отрицательному, что встречается в нашей жизни. Все решает идейная позиция — верная позиция советского писателя, патриота, борца за торжество коммунизма.

Уже в дискуссии о «непатетическом» течении всплывал вопрос о новаторстве на новом этапе развития литературы, о его сущности. Сторонники этого течения уверяли, что оно-то и сказало новое слово в литературе, сделало шаг вперед в познании души современного человека, в преодолении «старых догм» и т. д.

Поиски «истинного новаторства» наполняют критические споры конца 50-х—начала 60-х годов. В печати появляются точнейшие списки отстающих от века «архаистов» и «консерваторов» и шагающих в ногу с веком «новаторов» и «прогрессистов».<sup>77</sup> Некоторые молодые прозаики и поэты усиленно «экспериментируют», дабы новаторство не осталось незамеченным публикой, причем в их опытах первенствующее значение приобретают

---

<sup>77</sup> Так, В. Огнев в своих статьях о поэзии, опубликованных в 1954—1956 годах, аттестовал как новаторов Б. Слуцкого, Л. Мартынова, Е. Евтушенко. И. Эренбург тогда же высказал мнение, что современная советская литература лучше всего может быть представлена именами Б. Слуцкого, Л. Мартынова, В. Пановой, Э. Казакевича (почти те же имена будут названы им в мемуарах — как имена писателей, давших лучшее об Отечественной войне).

Я. Смеляков выделил два направления в творчестве молодых поэтов: одно — чисто «новаторское» (Евтушенко, Ахмадулина, Вознесенский и другие), другое — чисто «традиционное» (Цыбин, Фирсов и другие). «Смеляков считает, — писалось в газетном отчете, — что обе эти группы различаются не только тем, что у одних в основном городские и международные темы, а у других в основном сельские, но также и тем, что одни из них утверждают свободный стих, новые рифмы, ломку размеров, а другие работают в «старых, добрых» традициях русского стиха, восходящих к Пушкину, Некрасову, Есенину, Твардовскому». («Литературная газета», 1962, 29 сентября).

П. Антокольский отнес к ведущим в молодой поэзии все тех же А. Вознесенского, Е. Евтушенко и Б. Ахмадулину («Литературная газета», 1962, 11 декабря).

принципы: «все наоборот», «модерн», не быть эпигоном «пло-ского отражательства» и «лакировщиков» и пр.

По какому же признаку различали новаторов и неноваторов? Где тот общий принцип, который определяет сущность современного новаторства?

На эти вопросы следовал прежде всего такой ответ: новаторов можно узнать по их отношению к «современному стилю» искусства, по их принадлежности к истинному «модерну».

Как говорится: жив курилка! Снова возник призрак пресловутого «стиля эпохи».

Впрочем, термин «стиль эпохи», как мы уже говорили, и не исчезал из обихода западного эстетского литературоведения.

Да и среди наших литературоведов в последние годы раздавались голоса в пользу универсального «стиля эпохи». О «стиле эпохи» писал Г. Недошин.<sup>78</sup> И. Маца в принципе мыслит себе художественный стиль как «характерную для отдельных исторических периодов общность эстетических идеалов, общность интерпретации жизни».<sup>79</sup>

Идя, так сказать, от этой общей истины, «установленной» эстетикой, дедуктивно обосновывали и «современный стиль».

«Современный стиль» — что это такое? Может быть, действительно сформировался такой общий стиль в современной мировой литературе, который объединяет (как объединяет подобранные материалы на газетной полосе помещенная сверху общая «шапка») роман социалистического реализма и французский «новый роман», прозу американских «битников» и повести молодых советских писателей, сюрреалистов и реалистов, модернистов и пролетарских писателей Запада?

На эти вопросы можно было найти такие ответы.

«... Хотите знать признаки „современного стиля“? Прежде всего: динамизм, лаконизм, современность образов».<sup>80</sup> В связи с этим невольно вспоминается то, что писал 50 лет назад о «стиле эпохи» В. Фриче. В чем состоит прогресс эстетической мысли — остается неясным.

Далее говорят: «... Дедраматизация... отказ от традиционной „спокойной“ композиции... экспрессия...». В связи с этим догадается об экспрессионизме, что касается «дедраматизации» — о Б. Пильняке. Прогресс начинает походить на регресс.

---

<sup>78</sup> Г. Недошин. Очерки теории искусства. Изд. «Искусство», М., 1953, стр. 157—159.

<sup>79</sup> И. Маца. К вопросу о стиле. «Искусство», 1959, № 1, стр. 40.

<sup>80</sup> Е. Евтушенко представлял поэта А. Вознесенского в качестве писателя «современного стиля» в таких выражениях: «Пожалуй, в нашей поэзии еще не было поэта, настолько чувствующего всей кожей бешеную скорость атомного века и отдавшегося этой скорости... Пожалуй, впервые в поэзии употребляются так смело и даже, я бы сказал, нахально... чисто современные образы». (Е. Евтушенко. Мы — наследники великой поэзии. «Молодой коммунист», 1962, № 10, стр. 54—55).

Еще некоторые признаки: «... Неназойливость авторского голоса... непатетичность» (значит, «непатетическая» стиливая линия — один из элементов «современного стиля»...). Тут мы вспоминаем (уже по контрасту!) о классиках, которые принципиально никогда не зарекались прибегать к «патетике».

Наконец: «... Ломка привычных размеров в поэзии, отказ от созвучной рифмы».

И вспоминается в связи с этим никому неведомый (кроме специалистов-литературоведов) салонно-декадентский поэт В. Бородаевский, потрясший дореволюционных любителей поэзии неслыханными рифмами:

Если сердцу нужно приобщиться радости, —  
Шелковинку нежной паутинной нити,  
Что струится в крепком, ясном, синем августе  
Между мной и вами, улыбаясь, киньте.<sup>81</sup>

И далее идут рифмы еще более «новаторские»: упоющей — товарища, измерить — вспенить. Совсем в духе «современного стиля» 60-х годов! Какая прозорливость!

Словом, если перейти к более строгой манере критического стиля, в концепции «современного стиля», во-первых, нет ничего нового и, во-вторых, не видно никакой руководящей мысли, как это бывает во всяких эклектических построениях. Мелькают лишь какие-то обрывки несовместимых, взаимоисключающих эстетических концепций, без конца мельтешат слова «эксперимент» и «экспериментировать», «современность» и «современный» (вариант «модерн» и «модерный»).

Было бы полбеды, если бы сторонники этой идеи взяли за основу «стиля эпохи» существенные признаки прогрессивной реалистической литературы XX века. Но в том-то и дело, что в основе этого стиля оказывается или пестрая смесь внешних признаков реализма и модернизма, или же — и чаще! — одни только признаки модернизма. XX век в искусстве становится веком модернизма (как это было в представлении Е. Замятина или Б. Пильняка).

Странным образом вопрос о новаторстве современной советской литературы у сторонников «современного стиля» свелся к вопросу о реабилитации «художественных достижений» модернизма, к разговорам о том, что без использования наследия декадентства мы ни на шаг не двинемся вперед.

Наиболее обстоятельно и обнаженно реабилитировал модернистские течения И. Эренбург, выразив ясное отрицательное отношение к «монополии одного направления» — реализма.

В своих мемуарах он утверждает, что без Андрея Белого и Ремизова «трудно себе представить историю русской прозы.

<sup>81</sup> В. Бородаевский. Уединенный дол. Изд. «Мусагет», М., 1914, стр. 114.

Вклад Андрея Белого чувствуется в произведениях некоторых современных авторов, которые, может быть, никогда не читали „Петербург“ и „Котика Летаева“... Мало кто способен прочесть от доски до доски собрание сочинений Велемира Хлебникова. А этот большой поэт продолжает оказывать влияние на современную поэзию — скрытыми, обходными путями: влияют те, на кого повлиял Хлебников. То же самое можно сказать и о прозе Андрея Белого».<sup>82</sup>

О Бальмонте Эренбург пишет: «Бальмонт многое изменил в русской поэзии».<sup>83</sup> О Цветаевой, Пастернаке, Волошине отзывается исключительно апологетически, старается возбудить у читателей интерес к ним, как к реформаторам русской поэзии, роль которых в развитии советской литературы не в состоянии понять лишь узкие догматики... .

И. Эренбург «с признательностью» вспоминает о произведениях кубистов и футуристов: «Благотворные следы „левого искусства“ можно увидеть в произведениях ряда писателей, художников, режиссеров, кинорежиссеров, композиторов последующих поколений».<sup>84</sup>

В чем именно выразилось это «благотворное» влияние модернизма и модернистов на социалистическую литературу, И. Эренбургом не разъясняется.

От соприкосновения с фактами истории советской литературы концепция Эренбурга сразу же рассыпается.

С призывом «покончить с нигилизмом» в отношении формальных достижений модернизма обращался В. Перцов.<sup>85</sup> Он выразил свое твердое убеждение, что молодые современные поэты, ежели они желают идти по пути новаторства, должны знать все богатство традиций не только реалистических, но и модернистских. И Перцов сослался на пример Блока и раннего Маяковского, которые, будучи связаны с модернизмом, создавали большие художественные ценности.<sup>86</sup>

К вопросу о роли модернизма в становлении Блока, Брюсова и Маяковского обратился и С. Гайсарьян. Он спрашивает, что называется, в лоб: «Верно ли считать, что символизм оказал на Брюсова и Блока только отрицательное влияние, как и футуризм на Маяковского?». И отвечает: «Это сложная проблема, ее решить можно лишь при тщательном изучении и сопоставлении

---

<sup>82</sup> И. Эренбург. Люди. Годы. Жизнь. «Новый мир», 1961, № 9, стр. 107.

<sup>83</sup> Там же, «Новый мир», 1960, № 9, стр. 107.

<sup>84</sup> Там же, «Новый мир», 1961, № 1, стр. 116.

<sup>85</sup> В. Перцов. Поиски нового и великие традиции. «Литературная газета», 1962, 27 февраля.

<sup>86</sup> В. Перцов. О путях современной поэзии. «Вопросы литературы», 1962, № 10.

литературных фактов».<sup>87</sup> Но в подтексте звучит совершенно ясный ответ критика: неверно, что символизм и футуризм ничем не обогатили Блока, Брюсова и Маяковского.

Некоторые конкретные разъяснения по этому вопросу мы нашли в одной статье молодого критика, посвященной Л. Леонову. Автор статьи простодушно заявляет, что в творчестве Леонова налицо «преломление... некоторых эстетических принципов символизма»... Оно выражается в стремлении «писать эссенциями», создавать емкие «многослойные по смыслу образы», в самом «принципе создания ситуаций, нормативную реалистичность которых можно оспаривать, только примитивно понимая эту реалистичность».<sup>88</sup>

Леонов как преемник эстетических принципов символизма! Как будто до символизма мировая литература не знала стилистических «эссенций» (Щедрин), никогда не создавала «многослойных по смыслу образов» (Гёте), не отвергала наивно-реалистического «жизнеподобия» (Гоголь).

Приписывание модернизму тех или иных художественных достижений и особенностей мировой литературы — нередкое явление.

Иногда подменяют вопрос о ценности модернизма вопросом о ценности наследия Блока, Маяковского, Незвала... Рассуждают так: вначале эти поэты принадлежали к той или иной стилиевой разновидности модернизма; значит (здесь совершается логический фокус!), они обязаны ему своим превращением в больших поэтов современности; высоко ценить наследие этих поэтов — значит отдавать должное модернизму...

Рассуждая таким образом, можно отнести к достижениям модернизма напряженность лиризма и тонкость психологических обрисовок «лирического героя» у Блока, «великанские», масштабные образы Маяковского, мудрую недоговоренность и широту ассоциаций поэзии Незвала и многое-многое другое.

Если сравнить поэтические системы поэтов-революционеров XX века Маяковского, Арагона, Пабло Неруды, Иоганнеса Бехера, Назыма Хикмета, то можно уловить некоторые общие особенности, свойственные всем им: ораторско-трибунную интонацию, усиленное использование современной национальной просторечной лексики демократических слоев общества, «раскованность» ритмики, тягу к разработке больших «эпохальных» тем, соединение гражданской лирики с эпичностью, широтой охвата жизни. Все эти стилиевые новшества рождены революционными процессами эпохи с ее обостренными классовыми схватками, усилением роли народных масс в историческом творчестве, идейным влиянием марксистско-ленинских партий на деятелей искусства.

<sup>87</sup> С. Г а й с а р ь я н. Смелее! «Вопросы литературы», 1961, № 11, стр. 21.

<sup>88</sup> «Нева», 1959, № 5, стр. 180.

Неужели и эти достижения поэзии XX века нужно сводить все к тому же источнику — модернизму?

Голсуорси отмечал в 1911 году происходящие процессы слияния поэтических родов и различных искусств: «Роман пытается стать пьесой, а пьеса — романом, тот и другая пытаются работать средствами живописи...».<sup>89</sup>

К этому можно добавить, что романы одной разновидности стараются стать другой разновидностью. Так, «роман воспитания» сливается с «батальным жанром» («Честь смолоду» А. Первенцева), психологический — с социальным («Вор», «Скутаревский», «Русский лес» Л. Леонова), публицистический — с психологическим («Похищение Европы» К. Федина, послевоенные романы И. Эренбурга) и т. д.

Что касается сближения искусств, то оно особенно заметно в области кино.

Эти изменения обусловлены дальнейшим развитием жанров, большей универсальностью их применения, более глубоким проникновением в сложность общественного бытия и психологию человека современного мира.

Неужели все это, отражающее достижения реалистической литературы XX века, надо приписывать декадентским направлениям?

По логике некоторых критиков — да, это надо приписать модернизму, и тогда-то получится искомый «современный стиль» в искусстве.

В XX веке развивается многослойная, стилистически пестрая прогрессивная реалистическая литература, идущая от классических традиций, но на них не останавливающаяся, преобразующая их, — новаторская литература, представленная Томасом Манном, дю Гаром, Ролланом, Драйзером, Хемингуэем, Ремарком, Шоу, Шоном О'Кейси, Тагором, Франсом, Ибаньесом, Причард и многими другими.

Вот чей опыт созвучен советской литературе и чьи традиции могут быть полезными для тех, кто печется о развитии «современного стиля» в искусстве!

Не лучше было бы писать о «нигилизме» в отношении к прогрессивной реалистической литературе XX века, чем о недооценке модернизма? Может быть, последний вопрос носит чисто риторический характер? Может быть, никакой опасности недооценки традиций реализма не существует? К сожалению, дело обстоит не так.

С отдельными случаями недооценки наследия реализма в теории и на практике мы встречаемся и сейчас.

Недавно вышла книга А. Мачерета, посвященная изучению художественных течений в советском кино. Автор книги много

---

<sup>89</sup> Джон Голсуорси, Собрание сочинений в 16 томах, том 16, Изд. «Правда», М., 1962, стр. 336.

внимания уделяет общим проблемам эстетики и вопросам литературы. Он считает, что классический реализм «при всем огромном многообразии отдельных произведений» был ограничен в своих творческих возможностях, ибо «твердо стоял на позициях жизнеподобия, тесно связав себя с бытовой формой». Такова концепция классической литературы, развиваемая А. Мачеретом. Автор предостерегает против «тенденции отождествлять на практике эстетику классического реализма XIX века с эстетикой социалистического реализма», против опасности «монополии реалистической формы изображения жизни».<sup>90</sup>

Быть может, социалистический реализм удовлетворяет строгим требованиям автора книги? Нет.

Ему также недостает «романтического элемента», «романтической формы».

Какой же выход? Надо пронизать, насытить социалистический реализм этим «элементом», этой «формой».

В чем же состоит этот чудесный романтический элемент?

По крупицам находим ответ на этот вопрос: в нем «индивидуальное, особенное уступает место обобщенному»; ему свойствен «условный сюжет», сюжет как «форма авторской мысли»; он выражается в «субъективно-отвлеченной, абстрактно-символической форме».

Что-то знакомое слышится в этих определениях: они встречались в статьях критиков и искусствоведов, превозносивших малоудачный фильм «Неотправленное письмо», формалистические стихи из цикла «Треугольная груша» А. Вознесенского, «супрематистические» полотна Фалька и абстракционистскую живопись.

Итак, А. Мачерет за внедрение в социалистический реализм «абстрактно-символических форм», «обобщенного», «условности». Автор книги считает, что с помощью подобных «романтических форм» обогатится социалистический реализм. Он рискованно формулирует сомнительное заключение о том, будто бы вопрос о различных художественных течениях в искусстве стоит «в тесной связи с вопросом об отношении к художественной условности».<sup>91</sup>

«Романтическая форма», отдаленная от внешнего сходства с изображаемым явлением, подчеркнута условная, особенно удовлетворяет автора. Так скрыто проповедуется «все та же» мысль о плодотворности усвоения опыта модернизма. Одно связано с другим: недооценка классического реализма с «реабилитацией» модернизма.

Именно на почве недооценки классического реализма и либерального отношения к модернизму в начале 60-х годов возникла

---

<sup>90</sup> А. В. М а ч е р е т. Художественные течения в советском кино. Изд. «Искусство», М., 1963, стр. 322—323.

<sup>91</sup> Там же, стр. 327, 312, 316, 182.

определенная опасность возрождения формализма в искусстве. Об этом свидетельствовали отдельные формалистические, порою лишенные смысла стихи А. Вознесенского, В. Сосноры, И. Велингорского. Е. Евтушенко, ни слова не говоря о социальной позиции Б. Пастернака, рекомендовал молодым поэтам учиться у этого поэта «образности и объемности поэтического мира».<sup>92</sup> В кино захваливались чисто условные сюжеты («Человек идет за солнцем»), условные образы («человеческая непреклонность» в фильме «Неотправленное письмо»). Особенную остроту борьба с формализмом приобрела в живописи и скульптуре, где начала складываться группка художников-абстракционистов, пытавшихся открыто выступить в качестве «законного» направления советского искусства.

Проблема новаторства превращалась в проблему формалистического новаторства. Последнее же провозглашалось основой стилевого многообразия в современной советской литературе.

Опасность формализма не превратилась в грозную опасность и была сравнительно легко преодолена.<sup>93</sup> В многочисленных заявлениях писателей в печати и на писательских собраниях формализм был подвергнут острой критике.

Появилось немало интересных высказываний писателей о сущности новаторства в социалистическом искусстве, и проблема стилевых течений была поставлена на реальную почву художественной практики социалистического реализма.

Наша эпоха, — говорит Э. Межелайтис, — эпоха революционных исканий, творчества. Вот чем объясняются искания в литературе, которая ищет и создает образы прекрасного человека — человека будущего (он уже среди нас), экспериментирует, обогащает свое стилевое многообразие.<sup>94</sup>

Хорош любой стиль, — пишет Л. Новиченко, — который отвечает «требованию правдивого изображения жизни в ее революционном развитии», выражает «народность социалистического искусства в ее широком и большом смысле».<sup>95</sup>

В любом новом стиле, указывает Л. Леонов, должны сохраняться конкретность и жизненная правдоподобность образов: «Искусство должно реализовать закрома людской памяти, чтобы идти вровень с душевным опытом. Интенсивность ощущений и

<sup>92</sup> Е. Евтушенко. Мы — наследники великой поэзии, стр. 52.

<sup>93</sup> Следует сказать, что А. Вознесенский написал поэму о Ленине «Лонжюмо», так контрастирующую с его «Треугольной грушей». Здесь чувствуется ориентация на лучшие традиции советской поэзии. И поэтическая «изобретательность» вылилась в стиль ясной поэзии. Эта поэма наглядно показывает, как были неправы те, кто старался укрепить в творчестве поэта ложные формалистические тенденции: свой стиль А. Вознесенский обретает в русле социально насыщенной, политической остротой поэзии.

<sup>94</sup> Э. Межелайтис. Ветру века навстречу. «Известия», 1962, 24 июня.

<sup>95</sup> Л. Н. Новиченко. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма, стр. 18.

загрузка людской памяти настолько повысилась, что старыми средствами их трудно и даже невозможно выразить. Квадратный сантиметр полезной площади прежнего искусства не выдерживает давления величайших событий нашего века. В замешательстве перед этим обстоятельством некоторые художники прибегают к абстракционизму — они пытаются идти в обход задачи, вместо образа вывести логарифмы. Они думают, что при помощи условных знаков, не имеющих исторической преемственности и хотя бы относительной привычности в глазах потребителя, они могут передать общее настроение, которое удовлетворит зрительские и читательские требования.<sup>96</sup>

В основе всех этих высказываний — четкая позиция советских писателей: новаторство — да. Но, во-первых, не эстетски-формалистическое и, во-вторых, не противопоставленное классическому реализму XIX века и всем лучшим традициям мировой литературы.

Проблема стиля в советской литературе, вопрос об отношении к традициям реализма и модернизма привлекли внимание участников V международного съезда славистов (София, 1963 год). Эти проблемы стали в центре коллективного доклада чешских литературоведов М. Дрозды, И. Франека, З. Матгаузера «Социалистический реализм как художественный метод советской литературы», докладов болгарского ученого П. Зарева «Эстетический идеал — ядро художественного метода», румынского исследователя М. Новикова «Эстетические проблемы социалистического реализма и современные славянские литературы».

Доклады оригинальны и свежи по мысли, по наблюдениям, ставят важные методологические проблемы социалистического реализма, связывают закономерности советской литературы с закономерностями становления социалистического реализма в литературах европейских стран народной демократии.

Авторов докладов объединяет стремление определить в точном эстетическом аспекте специфику социалистического реализма как нового этапа в развитии мировой литературы, соотнести эту специфику со спецификой критического реализма и выяснить вопрос о месте и значении модернизма в литературном процессе XX века. И главное, основное они решают правильно, глубоко.

Но есть в этих докладах и отдельные спорные положения.

На наш взгляд, неоправданно сужает сферу социалистического реализма М. Новиков, когда он пишет о том, что сегодня главной задачей творчества в искусстве социалистического реализма является «задача открытия и как можно более полного показа красоты социалистического общества и человека, выросшего в усло-

---

<sup>96</sup> Леонид Леонов о писательском труде, стр. 177—178.

виях борьбы за постоянное совершенствование этого общества... В странах, в которых победил социализм, литературе нет необходимости принимать на себя и задачи других областей идеологической борьбы. Для прямого (а не аллегорического или пользующегося «проклятым эзоповским языком») обсуждения политических, моральных, научных вопросов существуют различные формы, это обсуждение поддерживается и стимулируется в первую очередь деятельностью марксистско-ленинских партий, других общественных организаций, государственных органов и т. д.»<sup>97</sup>

Следует ли так резко отделять эстетические задачи социалистической литературы от задач нравственных и политических? Ведь эстетика, по известному горьковскому определению, базируется на этике, и чем дальше, тем связь эстетики с этикой будет все более непосредственной. Можно ли мыслить изолированное существование литературы от идеологической борьбы? Ведь критерий прекрасного никогда не существовал в прогрессивной литературе в виде «чистого» эстетического критерия, свободного от нравственных и социальных проблем.

Традиция классического и социалистического реализма — традиция тесного соединения эстетической оценки с оценками нравственными, и, в необходимых случаях, политическими. Следует ли отказываться от этой благородной, гражданственной традиции? Не будет ли это какой-то уступкой эстетству в области искусства? Не ослабит ли это общественную роль литературы?

К вопросу об эстетическом в искусстве привлечено внимание и П. Зарева. Он развил мысль, что специфика социалистического реализма выражается не просто в новой тематике, новом мировоззрении, новых изобразительных средствах, но — в эстетическом идеале, основанном на определенной концепции человека. Эстетический идеал концентрирует в себе и прежде всего выражает собою новое содержание искусства. Он подчиняет себе художественные средства, которые сами по себе не имеют эстетической определенности. Вот почему социалистический реализм может использовать художественные средства не только реализма, но и того или иного модернистского течения, как их использовали Маяковский (средства футуризма), Незвал (сюрреализм), Гео Милев (экспрессионизм).<sup>98</sup>

Здесь привлекает внимание тезис о нейтральности изобразительных средств, о том, что социалистический реализм не должен «бояться» использовать формальные достижения модернистских направлений.

---

<sup>97</sup> М. Новиков. Эстетические проблемы социалистического реализма и современные славянские литературы. В кн.: *Romanoslavica*, IX, *Asociația slavistilor din Republica Populară Română*, București, 1963, стр. 261.

<sup>98</sup> П. Зарев. Эстетический идеал — ядро на художественные методы. В кн.: *Славянская филология*, т. IV, *Българска Академия на науките*, София, 1963, стр. 64—65.

К этому тезису близки соображения, высказанные М. Дроздой, И. Франеком и Э. Матгаузером. Социалистический реализм, — настаивают они, — использует литературное наследие прошлого широко, не ограничиваясь лишь достижениями критического реализма. Он использует и формальные открытия модернистских направлений, преобразуя и видоизменяя их (метафоричность модернизма и метафоричность у Маяковского, символизация у символистов и у Леонова).

Нереалистические по происхождению составные элементы модернизма оказываются подчиненными социалистическому реализму и «действуют реалистически».<sup>99</sup> Здесь есть уточнение о трансформации приемов модернизма в литературе социалистического реализма.

Подходя к оценке этой точки зрения, прежде всего нужно отметить одну неясность: что имеют в виду сторонники этой точки зрения — символизм, футуризм и сюрреализм как *идейно-художественные системы* или же *конкретное творчество отдельных представителей модернизма*, например Блока?

Если имеется в виду идеология и художественная система модернистских направлений, то защищаемый тезис вряд ли выдерживает критику. Ведь в этой системе и отдельный элемент несет печать и пороки целого. Символы в поэзии Вяч. Иванова или Ф. Сологуба — это знаки бесплотных духов, созданных мистическим воображением художников. В них нет гносеологического смысла. Они большей частью произвольны и оторваны от выработанных человечеством традиционных форм символики и принципов символизации. Разве *такие* символы может перенять реалист, художник революции, стремящийся показать реальность нового мира, основываясь на передовом научном мировоззрении нашего времени?

Если имеется в виду творчество отдельных больших художников, находившихся на каких-то этапах своего творчества в плену у модернизма, например Блока, то указанный тезис, в общем приемлемый, требует уточнения относительно того, что именно берется у данного писателя: то ли, что сделало его большим художником, или то, что мешало его становлению и развитию? Вряд ли плодотворным будет использование некоторых приемов ранних стихов Блока, пронизанных мистифицирующей тайной и «зашифрованных» настолько, что их смысл был до конца понятен лишь самым близким ему людям.

Но дело не только в этом. Ведь метафоричность и символизация вовсе не являются монополией модернизма. Задолго до возникновения декадентских течений, в древнейшие времена

---

<sup>99</sup> M. Drozda, J. Franek, Z. Mathauser. Socialistický realismus jako umělecká metoda sovětské literatury. В кн.: Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii. Nakl. Čs. akademie věd, Praha, 1963, стр. 259.

(если иметь в виду индийское и древнеегипетское искусство) существовали и метафоры, порою причудливые и трудно разгадываемые, и символы, созданные на очень сложной основе соотношения явлений и ассоциативности. Почему не предположить, что Леонов и Маяковский в разработке собственного стиля опирались не на ограниченный опыт модернизма, а на богатства мировой культуры?

Модернисты внесли путаницу и произвол в практику использования метафор и символов, сделали их туманными и неопределенными. Зачем же обращаться к плохому, если есть хорошее? Зачем съезжать на обочину, если имеется отличное шоссе?

По высказанным выше соображениям мы не склонны объяснять индивидуальные стили Леонова и Маяковского их связью с элементами поэтики модернизма. Эти стили созрели под влиянием других существенных факторов социального, культурно-бытового, эстетического и национального порядка. Зрелый стиль этих художников не имеет ничего общего с *маньеризмом* их первых, ранних стихов (у Леонова — во многом символистских, у Маяковского — в некоторых отношениях футуристических). Свой стиль Леонов и Маяковский вырабатывали в процессе преодоления символистских и футуристических концепций и приемов, слияния своих творчески-индивидуальных особенностей эстетического восприятия действительности с раскрытием типического и закономерного в народной жизни, в революционной эпохе.

---

## 12

Проблема стиля и художественных течений в советской литературе изучается еще слабо.

Несмотря на обилие статей под стереотипным заглавием «Что такое стиль», вопрос о стиле остается во многом неясным. Сейчас, с появлением книги В. В. Виноградова «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (1963 г.), заложена хорошая теоретическая основа для исследования стиля и стилевых течений в художественной литературе.

Пока что более всего занимались изучением индивидуальных стилей крупных советских писателей. Публиковались наблюдения над стилем отдельных произведений.

Но этим ограничиваться нельзя.

На очереди — изучение важнейших стилей социалистического реализма, формирующихся на протяжении истории советской литературы.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> В этом отношении небезынтересен указанный выше доклад чешских ученых на V съезде славистов. Авторы доклада видят в истории советской литературы кристаллизацию двух основных типов индивидуального стиля, популярно представленных, с одной стороны, творчеством Леонова и Маяковского,

В стилевых различиях находят отражение различия художественных систем, оттенков реалистического метода, «стиля времени» (вспомним, например, поэзию периода гражданской войны или литературу военных лет). И это также подлежит изучению.

Особенно плодотворными должны быть исследования проблем стиля в рамках отдельных поэтических родов и жанров (поэзии, романа, драматургии и т. д.). Кое-что литературоведами уже нащупано: различие стилевых тенденций у Н. Погодина и А. Афиногенова в 30-е годы; линия «лирической драматургии» (идущая от А. Арбузова) послевоенных лет; патетически-реалистическая стилевая струя в прозе и кинодраматургии (А. Довженко); «лирическая проза» с присущим ей ясным звучанием в повествовании авторского голоса и «свободной» композицией (В. Солоухин, О. Берггольд); «эпическая устремленность» в жанре романа, стремление создать художественные «синтезы», проникнутые народной мыслью; трансформация «лирического героя» в поэзии; отражение различных традиций в жанре рассказа (Ю. Казаков, Ю. Нагибин, Н. Грибачев и др.) и т. д.

Имеют ли стилевые течения устойчивый круг имен, программу? Нет. Они существуют как тенденции единого процесса, как своего рода линии в движении современного искусства, как стили внутри социалистического реализма — как краски цветовой гаммы, существующие не сами по себе, но являющиеся элементом единого целого — света.

Не всегда течения выявляются достаточно четко, ясно. Порою они заслуживают названия тенденции, линии. Порою течения перекрещиваются, соединяются с другими. Бывает и так, что по какому-то внешнему стилевому признаку (бросающемуся в глаза) произведения писателей близки, а внутренне — далеки, например лирическая проза О. Берггольц и К. Паустовского: Берггольд утверждает идеал человека, окрыленного и увлеченного революцией, Паустовский склонен идеализированно подать героя, идущего боковыми дорожками, больше всего на свете ценившего собственную личность и собственную «тонкость»...

---

с другой — Шолохова и Твардовского. Первый тип стиля — это «обнаженная образная активность художественного субъекта»; второй — это слияние субъекта с изображением объективных процессов социалистического преобразования (M. Drozda, J. Franek, Z. Mathauser. *Socialistický realismus jako umělecká metoda sovětské literatury*, стр. 259—260).

Здесь ощущается схематизация: ведь некоторые произведения Твардовского («За далью даль») могут быть отнесены к первой категории, а Леонова («Соть», «Барсуки») — ко второй.

Нет оснований придавать этим двум стилевым категориям столь универсальное значение: важнее установить конкретный характер «субъективности» и «объективизма» данных художников; именно это поможет судить об их стиле более конкретно. И тогда, возможно, на первый план выступят другие стороны их творчества, и Леонова можно будет в некоторых отношениях сблизить по стилю не с Маяковским, а с Шолоховым.

Порою в виде течения воображает себя мода («быть как все»). М. Рыльский остроумно заметил, что мода в области искусства не менее неожиданна и непостоянна, чем в женской одежде. Рождаются модные темы (производственная тема, космическая тема и пр.), модный стих (свободный стих, без точной рифмы), даже «модная бессмысленность» (отдельные формалистические стихи из цикла «Треугольная груша» А. Вознесенского<sup>101</sup>). Так порой вырождается естественная и закономерная тенденция развития стилей «в потребительскую» переимчивость тем, приемов и даже манеры художника держать себя на людях.

Так рядом с глубоким, серьезным существует нечто весьма несерьезное и мелкое, и литературоведам следует хорошо различать *простое подражание природе, манеру и стиль* не только в творчестве отдельного художника, но и среди стилевых течений, к которым, как и к отдельному художнику, вполне приложимы названные определения ступеней творческого роста и совершенствования.

Рассматривая стиль, нельзя забывать о том, на какой реальной почве он сложился и какими философскими предпосылками он располагает; прослеживая творческие искания художника, показывать связь этих исканий с позицией, которую он занимает в современном мире; помнить, что художника формируют не только и не столько книги, но в первую очередь жизнь, живое знание языка, общение с современниками, чувство осознанной принадлежности к передовому классу, к народу, к большим социальным движениям нашей революционной эпохи; видеть в стиле не простые технические приемы, а единство идейно-образного постижения и отображения действительности; улавливать благотворное воздействие на современных писателей «школы» классического реализма и богатых традиций социалистического реализма; видеть тонкость различий стилевых линий, не терять из виду соотносительности и прямой связи стиля с другими аспектами художественного творчества — вот важнейшие условия разработки проблем стиля в советском литературоведении.

---

<sup>101</sup> См. об этом в статье М. Рыльского «Музы и моды».

П. С. Выходцев

СУБЪЕКТИВНОЕ  
И ОБЪЕКТИВНОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ  
(Поэтический образ)

1

В наше время очень повысился интерес к вопросам творческой индивидуальности писателя, своеобразию его художественного видения мира, оригинальности мастерства. В этом одна из характерных примет современного литературного движения. Появился ряд серьезных монографий, статей, в которых творческое лицо художника выясняется во всеоружии литературоведческого анализа.

Однако часто, особенно авторы критических статей, настолько безответственно, точнее — бессодержательно употребляют определения «своеобразно», «оригинально» и т. п. (а нередко и щеголяют ими), что никак невозможно уловить, в чем же это своеобразие писателя, чем оно обусловлено. Если в некоторых статьях эти слова звучат просто как заклинания, то в других делается попытка как-то охарактеризовать это своеобразие. При этом основанием для доказательств служат слишком отвлеченные признаки — то индивидуально-психологические («предметность» изображения, «музыкальность»), то узко-профессиональные (приемы создания образа, принцип рифмовки и т. п.).

На протяжении истории советской поэзии было немало таких обоснований новаторства групп и отдельных поэтов. Еще до революции, а затем на протяжении почти всех 20-х годов буйствовали футуристы, объявив себя единственными новаторами, открывателями новых путей в искусстве («самоценное слово»). В начале 20-х годов «новой эрой» в поэзии было объявлено творчество акмеистов (в частности поэта Кузмина), введших будто бы в поэзию «вещный образ».<sup>1</sup> В те же годы разные теоретики и писатели подлинными новаторами поочередно, а то и сразу, объявляли В. Хлебникова, Б. Пастернака, имажинистов, конструктивистов и т. п.

<sup>1</sup> В. Жирмунский. 1) Два направления современной лирики. «Жизнь искусства», 1920, 10—11 января; 2) Поэзия Кузмина. «Жизнь искусства», 1920, 7 октября.

В качестве доказательств приводились то «самовитое слово» (Хлебников), то «самоценный образ» (имажинисты), то «тактовик» (конструктивисты), то просто необычность поэтической речи (Пастернак).

Хотя в наши дни мы уже и не встречаем столь прямолинейных утверждений в характеристике этих поэтов, но если внимательно прочитать некоторые статьи и книги, в которых рассматриваются ранние этапы советской поэзии, особенно творчество таких поэтов, как В. Хлебников, Д. Бурлюк, А. Крученых, М. Цветаева, О. Мандельштам, Б. Пастернак и другие, нельзя не заметить, что основным критерием в оценке их места и значения в истории советской поэзии являются все те же отвлеченно взятые понятия: «музыкальность», «энергия ритма», «оригинальность образов», «необычность метафор», «поэтичность языка» и т. п.<sup>2</sup>

Такие же принципы и критерии выдвигают нередко и при рассмотрении современных явлений в советской поэзии. Некоторые критики и поэты пытаются выделить особую группу поэтов-новаторов на том основании, что они разрабатывают консонансную рифму, соответствующую якобы новым задачам поэзии, и что необычная «взрывчатая» образная система их стихов отражает энергию и стремительность эпохи космических скоростей. Иногда новаторство и подлинность мастерства определяют как способность поэта изобретать необычные поэтические образы, экспериментировать над словом (умение «блеснуть» виртуозностью образа, «ловкостью» размера, рифмы, необычностью ритма, быть просто «самим собой» и т. п.) безотносительно к содержанию произведения и времени его создания.<sup>3</sup>

Если отрешиться от идейно-эстетического содержания, социальной направленности творчества поэта, то действительно можно прийти к выводу, что именно эти «приметы» определяют своеобразие творческого облика художника. Можно, например, заметить преобладание у одного предметности, живописности образов, у другого — образа звукового, слышимого, у третьего — обобщенно-символического и т. п. Но все дело в том, что эти качества существуют не сами по себе, а связаны с более широкими категориями художественного мышления писателя.

Известно, например, как настойчиво искал Некрасов во время работы над своими произведениями предельно конкретные и точ-

---

<sup>2</sup> См., например, раздел о В. Хлебникове в книге Н. Асеева «Зачем и кому нужна поэзия» (Изд. «Советский писатель», М., 1961), разделы, посвященные О. Мандельштаму, М. Цветаевой, Б. Пастернаку, в мемуарах И. Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь» (Изд. «Советский писатель», М., 1962), книгу И. Сельвинского «Студия стиха» (Изд. «Советский писатель», М., 1962) и др.

<sup>3</sup> См., например, статьи: И. Сельвинский. Наболевший вопрос. «Литературная газета», 1954, 18 ноября; Б. Рунин. В защиту творческой индивидуальности. В кн.: День поэзии. Изд. «Московский рабочий», 1956; А. Меньшутин и А. Синявский. За поэтическую активность. «Новый мир», 1961, № 1.

ные поэтические образы, основанные на повседневном житейском опыте народных масс. И это вытекало из общей идейно-эстетической позиции поэта, ставившего цель глубокого реалистического анализа жизни и духовного мира человека «простого звания».

Напротив, для символиста и романтика А. Блока характерны образы-полунамеки с неопределенными очертаниями. Один из критиков 20-х годов справедливо писал о поэтике Блока: «Так с созерцанием ускользающих полутонов, движущихся, зыбучих световых пятен сливаются столь же ускользающие и зыбкие переливы звуков, слагающихся в какое-то словно произвольное пение звучащей души».<sup>4</sup>

«Зрительность» поэтических образов у разных поэтов (например, у Маяковского и Твардовского, Смелякова и Луговского), как и «слышимость» их у других (скажем, у Блока и Есенина), различны не только по содержанию, но и по принципам их создания. Поэтому когда, например, И. Эренбург пытается определить особенности таких поэтов, как Блок, Маяковский и Мандельштам тем, что первый «слышал», второй «видел», а Мандельштам жил в этих двух «стихиях» одновременно<sup>5</sup> — это по существу ничего не дает для понимания не только своеобразия поэтов и типологических признаков их творчества, но неправильно разъединяет и объединяет поэтов по довольно отвлеченным, почти неуловимым приметам.

Точно так же неопределенны и, в сущности, бессодержательны такие характеристики оригинальных черт поэта, с которыми нередко приходится встречаться: «Есть поэты, воспринимающие мир посредством зрения. Их сила в умении смотреть и закреплять увиденное в зрительных образах. Цветаева не из их числа. Она заворожена звуками. Мир открывался ей не в красках, а в звучаниях. О себе она говорила: „Пишу исключительно по слуху“, и признавалась в „полном равнодушии к зрительности“. В прислушивании поэта к звукам она видела основу словесного творчества».<sup>6</sup>

Или:

«Стих Пастернака пульсирует, звенит, пахнет, сверкает.

«Мир Пастернака объемён, как яблоневая ветка, тянущаяся прямо в зрительный зал со стереоэкрана».<sup>7</sup>

Все эти определения весьма относительны не только потому, что у Цветаевой не больше «слышимых», чем зрительных образов,

---

<sup>4</sup> Ю. Верховский. Восхождение (к поэтике Александра Блока). В кн.: Об Александре Блоке, Пб., 1921, стр. 176.

<sup>5</sup> И. Эренбург. Люди. Годы. Жизнь. «Новый мир», 1961, № 1, стр. 142.

<sup>6</sup> Вл. Орлов. Марина Цветаева. В кн.: Марина Цветаева, Избранное, Гослитиздат, М., 1961, стр. 22.

<sup>7</sup> Евг. Евтушенко. Мы — наследники великой поэзии. «Молодой коммунист», 1962, № 10, стр. 52.

а у Пастернака не столько «объемные», сколько неопределенно-ассоциативные образы, но и потому, что такие определения отрывают форму от содержания, придают приемам некую независимость, самостоятельность и неизменность.

Не отрицая многообразия «технических» и индивидуально-психологических приемов и принципов создания поэтических образов, необходимо вскрыть более существенные основы, определяющие характер художественного видения мира у поэта, а в связи с этим и принципы образотворчества. Эти основы, в конечном счете, коренятся в общественных, социальных, нравственно-психологических позициях художника.

В критике иногда справедливо отмечается зависимость творческой индивидуальности и от конкретно-исторических условий, и от того, выразителем настроений какой части современников является писатель.<sup>8</sup> Действительно, Маяковский и Есенин, например, будучи современниками, представляют собой совершенно разные творческие индивидуальности. И это было обусловлено прежде всего социальной и этнографической средой, воспитавшей их вкусы, мироощущением тех народных масс, настроения и идеалы которых они выражали, мировоззрением, складывавшимся у поэтов на основе жизненного опыта именно тех слоев народа, представителями которых они себя осознавали. Вместе с тем одна и та же социальная среда воспитывает разных художников: С. Есенина и Н. Клюева, В. Маяковского и Д. Бедного, А. Твардовского и А. Прокофьева, Я. Смелякова и Б. Ручьева и т. д.

Все это заставляет всесторонне учитывать условия формирования и развития художественного мышления писателя.

Сразу же может возникнуть вопрос: не отменяется ли проблема творческих направлений в советской литературе, если социальная и мировоззренческая основа для советских писателей является общей, если даже их творческая «целевая установка» как будто одина?

Нет. Во-первых, потому, что речь идет не только о классовой сущности среды, формирующей художника, но и об особенностях жизненного, трудового и нравственно-психологического опыта разных слоев народа, особенностях, остающихся весьма существенными в нашем обществе.

С точки зрения языка, на основе которого формируется литературный стиль и поэтическая образность писателя, эти условия также имеют первостепенное значение. Академик В. В. Виноградов, много лет всесторонне изучающий язык, стиль и поэтику художественной литературы, в одной из последних своих работ пишет: «Разные виды и типы композиционно-речевых объединений и образований, характерные для общественного быта той или иной

---

<sup>8</sup> См., например: Е. Аксенова. За хороших и разных. О творческой индивидуальности писателя. Вологодское книжное издательство, 1961, стр. 79.

среды и эпохи, сложная социально-стилевая дифференциация речи разных групп и слоев общества — творчески используется и преобразуется в реалистической литературе».<sup>9</sup>

Мы бы здесь добавили: не только используется, но и в очень значительной мере определяет стиль и поэтику писателя.

Во-вторых, представления о смысле художественного творчества, путях и средствах служения общим целям остаются и для советских писателей весьма различными. Идеино-эстетические позиции художника складываются не только на основе политических взглядов, но и его жизненного опыта, глубины связи с интересами и идеалами главных общественных сил, понимания сущности взаимоотношения искусства и народа и т. п. А это в свою очередь определяет и более «частные» и специфические пристрастия художника (тематика, стиль, характер образотворчества и пр.).

---

2

С более узкой точки зрения различное истолкование мастерства, оригинальности и новаторства зависит от понимания взаимоотношения общенародного языка и языка художественной литературы, слова и образа. Суждения и споры историков, теоретиков и практиков литературы по этому вопросу весьма многообразны и продолжают уже довольно длительное время; но при всем этом давно определились две противоположные точки зрения. Суть их коротко сводится к следующему.

Одни придерживаются мнения, что художник — это своеобразная аномалия, а его видение мира настолько отличается от видения «простых смертных», что между ними больше отличительного, чем общего. Научно-психологически (с идеалистических позиций) попытались впервые обосновать это З. Фрейд, затем А. Бергсон.

Этот взгляд по-разному варьировался разными поэтами и группами. Символисты видели в поэте «жреца», которому (и только ему) доступны тайны мироздания и тайны слова. Особенно много об этом писали Вл. Соловьев и А. Белый.

В эстетической позиции некоторых поэтов и теоретиков 20-х годов эта идея занимала довольно большое место. У имажинистов, например, она была очень популярной: «Только поэт умеет отличить слово как таковое от слова разговорного, где образ истерт содержанием».<sup>10</sup> По-своему, как на «творца» небывалого, смотрели на поэта футуристы, которые считали, что почувствовать «слова-запахи» может только поэт. А Николай Асеев в своем «Дневнике поэта» писал, что «ухаживать» «за смысловыми корнями языка»,

---

<sup>9</sup> В. В. Виноградов. *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 29.

<sup>10</sup> Вадим Шершеневич. *Словоговорильня. (Об имажинизме)*. «Знамя», 1920, № 3—4 (5—6), стр. 44.

отличать «породу» слов, сортировать их может только поэт, «изошривший свой слух».<sup>11</sup>

Отсюда убеждение, что поэт-новатор создает такие формы языка, которые противостоят не только языку предшествующей литературы, но и вообще языку «косноязычной массы». Г. Винокур,<sup>12</sup> например, языковое «новаторство» футуристов (изобретение новых слов) прямо противопоставлял «косноязычной массе» и языку Пушкина, который якобы шел «по линии наименьшего сопротивления». Автор призывал к «преодолению» всего существующего языка. Даже языковое новаторство В. Маяковского пытались свести к тому, что язык его поэзии якобы противостоит «будничным и скучным» оборотам обычной речи.<sup>13</sup>

В основе поэтики и эстетических позиций конструктивистов, с их пристрастием к формальным «изыскам», словам-«перевертням», к игре звуками, лежало, в сущности, то же высокомерие и пренебрежение к «обычному» общенародному языку. И. Сельвинский жаловался в своих «Записках поэта», что его «лирическому герою» «перекинуться словом не с кем» на «роскошном» его языке,<sup>14</sup> объяснял свое словотворчество «бедностью» русского языка и ратовал в поэзии за «помесь нижегородского с французским».<sup>15</sup> Владимир Маяковский, критикуя в 1930 году конструктивистов, назвав их «самым вредным» из «всех течений», хорошо уловил связь их взглядов с позицией поэтов другой группы, внешне даже враждовавшей с конструктивистами: «они повторяют ошибку футуристов — голое преклонение перед техникой, они повторяют ее и в области поэзии».<sup>16</sup>

Выдвинутая формалистами («опоязовцами») теория «остранения» как закон художественного творчества, питавшая «поиски» многих поэтов-формалистов, как бы «научно» оправдывала произвол писателя в подходе к общенародному практическому языку и в создании поэтических образов.

В эти же годы (первые десятилетия XX века) утверждалась иная точка зрения на отношение художника к языку и мироощущению широких масс. Ее хорошо сформулировал Д. Овсянко-Куликовский: «Итак, в основу изучения природы искусства и психологии художественного творчества мы кладем положение, гласящее, что между художественным творчеством, в собственном смысле, и нашим обыденным, житейским мышлением существ-

<sup>11</sup> Николай Асеев. Дневник поэта. Изд. «Прибой», Л., 1929, стр. 103.

<sup>12</sup> Г. Винокур. Футуристы — строители языка. «ЛЕФ», 1923, № 1.

<sup>13</sup> Г. Агасов. Языковое новаторство Вл. Маяковского. «Литературная учеба», 1939, № 2, стр. 13—46.

<sup>14</sup> Илья Сельвинский. Записки поэта. Повесть. М.—Л., 1928.

<sup>15</sup> Дискуссия о порче языка. «На литературном посту», 1929, № 11—12, стр. 72.

<sup>16</sup> В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, т. 10, Гослитиздат, М., 1941, стр. 359. (Далее в тексте указания на это издание: римские цифры — том, арабские — страницы).

вует тесное психологическое родство: основы первого даны в художественных элементах второго». <sup>17</sup> Каждый человек — «художник в миниатюре»; и поэтому он способен понимать искусство.

Именно поэтому, как бы развивая мысль Овсяннико-Куликовского, писал другой исследователь, тщетны старания поэтов, у которых «центр тяжести содержания поэтического произведения переносится из общепринятого смысла слов в их условный смысл, принятый лишь небольшим кружком, а то и просто в звуки поэтического слова... „Мыслить — значит примыкать своей мыслью к общечеловеческой“, — сказал Гумбольдт. Страдание о том, что мысль не идет в слова, зависит именно от трудности найти в запасае общепринятых и общепонятных слов осязательную оболочку для своей индивидуальной мысли; выражать ее в образах, ясных немногим приятелям поэта, нет трудности, нет и нужды». <sup>18</sup>

«Искание слова есть искание правды». <sup>19</sup>

Разные точки зрения на один из существенных моментов художественного творчества, а следовательно, и на принцип создания поэтических образов, находят отзвуки и в современных критических оценках и литературных спорах. Интересна в этом смысле дискуссия на тему «Слово и образ», прошедшая в 1959—1960 годах на страницах журнала «Вопросы литературы». Спорившие в основном разделились на две группы. Одни (А. И. Ефимов, В. Турбин, П. Палиевский и др.) при всех различиях и противоречивых суждениях в их статьях отстаивают мысль о разделении общенародного языка на образные и безобразные слова, о поэтическом образе как результате новаторского, необычного употребления писателем переносного значения слов. Другие критики (П. Пустойт, В. Левин, Л. Поляк, Д. Шмелев и др.), опираясь на теорию А. М. Пешковского об «общей образности», <sup>20</sup> обоснованную им в 20-х годах, предлагают рассматривать художественный образ в связи со всей смысловой языковой структурой речи, в контексте

---

<sup>17</sup> Д. Овсяннико-Куликовский. Наблюдательный и экспериментальный методы в искусстве. В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 1, Харьков, 1907, стр. 102.

<sup>18</sup> А. Г. Горнфельд. Муки слова. В кн.: Вопросы теории и психологии творчества, т. 1, Харьков, 1907, стр. 144—145.

<sup>19</sup> Там же, стр. 148.

<sup>20</sup> Суть этой теории заключается в следующем: А. М. Пешковский считал, что для выяснения мастерства писателя и содержательности поэтических образов в его произведении нужно исходить не из анализа отдельных образных сравнений, метафор, а из целесообразности и образности каждого слова, поскольку в подлинно художественном произведении нет и не может быть лишних, случайных слов, которые бы преподносились не в художественных целях. Поэтому считать поэтическими образами только тропы и специальные лексико-синтаксические фигуры неверно. Специальные образные выражения должны только усиливать общую образность. Злоупотребление ими может приводить к обратным результатам, образное выражение может оказаться слабее, бледнее безобразного. (А. М. Пешковский. Принципы и приемы стилистической оценки художественной прозы. В кн.: Русская речь, вып. 1. Пгр., 1923).

произведения, когда «любое слово может становиться образным в зависимости от его места и окружения, от смысловой и эмоциональной нагрузки, которую оно получает от окружающих слов».<sup>21</sup> На анализе двух поэтических образов солдатской шинели в поэме В. Урина «Во имя чего» и в «Василии Теркине» А. Твардовского Пустовойт показал, что, несмотря на то что у В. Урина образ шинели построен как образ метафорический, а у Твардовского совершенно лишен иносказательного, переносного смысла, первый несравненно уступает второму, лишен того глубокого смысла и поэтического обаяния, которые характерны для образа, созданного Твардовским.

Названная дискуссия несомненно была полезной и в ряде случаев очень интересной. Однако существенным недостатком ее является в значительной мере отвлеченный характер. Проблема «эстетической основы организации словесного материала литературного произведения»<sup>22</sup> осталась почти незатронутой в этой дискуссии. А между тем именно эта проблема представляется одной из главных в решении вопроса и о творческой индивидуальности писателя, и о стилевых направлениях в литературе, и о сущности природы художественной наблюдательности. Правильные замечания, высказанные в статьях П. Пустовойта (об общей образности художественного произведения), В. Назаренко<sup>23</sup> (о том, что система образов писателя отражает «систему мнений» его об изображаемом) и других авторов, оказались либо сведенными к общим положениям о знании писателем родного языка (П. Пустовойт), либо запутанными неконкретными и неясными рассуждениями об «образах-атомах», «образах-молекулах» и т. п. Некоторые же из выступавших (например, В. Турбин<sup>24</sup>), желая подчеркнуть индивидуально-неповторимый, новаторский характер образности у всякого подлинного художника, утверждали, будто отношение общенародного языка как «хранилища определенных представлений» к языку художника состоит в том, что писатель просто «обновляет» «обычные» слова своей поэтической фантазией. Таким образом, общенациональный язык, а следовательно, и художественное мышление народных масс, и литературный стиль, поэтическая образность писателя рассматриваются как явления «низшего» и «высшего» порядка. Но ведь на этой, в сущности, основе строились и эстетические теории формалистов.

Общенародный язык в соответствии с развитием общественной жизни и общественного мышления развивается и обогащается.

<sup>21</sup> П. Пустовойт. Через жизнь — к слову. «Вопросы литературы», 1959, № 8, стр. 111.

<sup>22</sup> В. В. Виноградов. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, стр. 75.

<sup>23</sup> В. Назаренко. 1) Язык искусства. «Вопросы литературы», 1959, № 6; 2) Еще раз о языке искусства. «Вопросы литературы», 1959, № 10.

<sup>24</sup> В. Турбин. Что же такое стиль художественного произведения? «Вопросы литературы», 1959, № 10.

Обогащается и народная бытовая речь, которая всегда несет в себе не только понятные представления о реальном мире, но и образно-художественные. Народно-поэтическое творчество, начиная от пословиц и поговорок и кончая сказками и песнями, уже совершенно невозможно отделить от развития народного самосознания. И именно потому оно постоянно привлекало и привлекает внимание всех передовых художников. Во многих исследованиях литературоведов и лингвистов убедительно показано, что движение и этапы развития литературного языка и литературы в целом в значительной мере определялись степенью проникновения и художественного освоения писателями духовной жизни народных масс, их языка.

Диалектика вопроса как раз и состоит в том, что подлинный художник не может развивать свой талант вне тесной связи с жизненным опытом своего народа, а питая свое творчество его идейными, нравственными и эстетическими достижениями, вносит свой вклад в процесс обогащения духовной и материальной жизни общества. Это положение в таком общем виде стало у нас почти общепризнанным. Но когда речь заходит о более конкретных и частных вопросах теории и практики художественного творчества, некоторые литераторы (особенно поэты) различного рода «профессиональными» построениями пытаются оправдать независимость достижений писателя, эстетической ценности его произведений от опыта и жизненных потребностей народных масс. Это особенно проявляется в спорах о поэтическом новаторстве и мастерстве художника.

---

### 3

Сказанное непосредственно относится к предмету нашей статьи и, хотя, конечно, далеко не охватывает большой и сложный круг вопросов, касающихся проблемы творческой индивидуальности и творческих направлений в литературе, думается, все же позволяет найти верный ключ для понимания идейно-эстетических основ этой проблемы.

Остановимся лишь на одном из принципов образотворчества — метафорическом.

В основе тропов, как известно, лежит уподобление. Поэтому назначение тропов и простейших (сравнение, эпитет), и сложных (метафора, синекдоха и др.) всегда вспомогательное. Они не могут быть самоцелью в искусстве, а предназначены для усиления эмоционально-смыслового воспроизведения реальной действительности. «Второй смысл» тропов, «уточняющий», усиливающий характеристику предмета, явления (или отдельных их сторон) с точки зрения, утверждаемой автором, несет в себе субъективную окраску. В тропах обнаруживается индивидуальное видение и миропонимание писателя. Но создание художественного образа на основе



«Оригинальность» видения поэта дошла до такой степени, что стала мешать восприятию реальных явлений в стихе.

Вот почему разделение поэтов по принципу большего или меньшего употребления в их произведениях оригинальных, необычных метафорических образов, а тем более попытки поставить на особо почетное место поэтов, у которых метафорический стиль преобладает, не имеют под собой серьезных оснований. Во-первых, потому, что художественность произведения определяется, как уже говорилось, не самим по себе наличием поэтических образов, а их содержательностью, типичностью. Во-вторых, потому, что писатели, у которых сложные «неповторимые» тропы занимают явно предпочтительное место, часто настолько непохожи друг на друга по основным творческим принципам, что говорить об их общности почти не приходится (например, Блок и Есенин, Хлебников и Маяковский, Пастернак и П. Васильев, Кирсанов и Луговской и т. д.).

Учитывая пристрастие тех или иных поэтов к метафоричности как проявление субъективного мышления, более существенно устанавливать типологические особенности их образности, идущие в конечном счете от нравственно-социальных и эстетических позиций поэта.

Вообще говоря, каждый настоящий художник исходит в своем творчестве из жизненного, эстетического опыта определенных слоев общества и рассчитывает на определенного читателя. Даже в том случае, когда писатель непосредственно говорит об общечеловеческом и его произведения становятся достоянием всего человечества, читатель всегда может определить ту конкретную социальную, национальную и этнографическую среду, которая обусловила особенности художественного видения писателя.

«Искусство, — говорит Л. Леонов, — должно реализовать за-крома людской памяти, чтобы идти вровень с душевным опытом».<sup>25</sup> Попытки некоторых поэтов (Хлебников, Крученых) игнорировать в своем образотворчестве «закрома» материального и духовного опыта людей не дали положительных результатов. Увлечения ряда советских поэтов различного рода условно-профессиональными приемами за счет реалистической правды также оказывались наивными и временными (С. Есенин, В. Маяковский, Н. Заболоцкий, В. Луговской и др.). «Большой читатель», интересы общества заставляли многих поэтов отказываться от литературщины во имя литературы. Изменялись в связи с этим и взгляды поэта на задачи искусства и характер образов. Однако сама «манера понимать вещи» (Белинский), как правило, остается у писателя своеобразной и довольно устойчивой. Поэтому-то у каждого поэта есть своя система образов, метафор, сравнений, органически как бы вытекающая из его миропонимания и миро-

---

<sup>25</sup> Леонид Леонов о писательском труде. «Знамя», 1961, № 4, стр. 177.

ощущения, отражающая его вкусы, чувства, пристрастия, — словом, весь внутренний мир поэта, сформированный определенной средой и определенными идеалами. Мы сравнительно легко можем отличить стихи (независимо от того, когда они написаны поэтом) Пушкина и Некрасова, Блока и Есенина, Маяковского и Твардовского.

Вместе с тем в зависимости от того, «душевный опыт» каких слоев народа и насколько художественно осваивается писателем, во имя чего и как «реализует» он свои замыслы, мы можем говорить о типологических чертах творчества писателей. И здесь огромное значение имеют не только истоки формирования творческой личности художника, но и «целевая установка» его произведения (слова В. Маяковского). Очень важно, на какого читателя рассчитывает автор. Проблема читателя выступает как одна из существеннейших в формировании творческих принципов писателя. В этом смысле любопытна одна закономерность: художники, чье творчество отличается особой близостью к широким народным массам, в своих высказываниях о литературе и писательском мастерстве чаще всего говорят о простоте, доступности, ясности языка и поэтических образов (Л. Н. Толстой, Н. А. Некрасов, М. Горький, Д. Бедный, М. Исаковский, А. Твардовский и другие); в высказываниях писателей, слабо или почти не учитывающих эстетические вкусы и запросы массового читателя, мастерство ассоциируется прежде всего с понятиями «необычное», «неповторимое», «виртуозное», «индивидуально своеобразное», «экспериментальное» и т. п. (А. Белый, Б. Пастернак, И. Сельвинский, С. Кирсанов, А. Вознесенский). Создается ложное впечатление, будто первые озабочены лишь «содержанием» искусства, а вторые — «подлинными» поисками новаторской формы.

Поэты, чье творчество обозначено сложными исканиями путей к «большому читателю» (А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин, Н. Заболоцкий, В. Луговской), в своих раздумьях о смысле художественного творчества претерпевали заметную эволюцию к первому типу суждений. Может создаться впечатление (а некоторые современные поэты в этом и убеждены<sup>26</sup>), что близость творчества писателя вкусам и представлениям широких народных масс лишает его оригинальности, новаторских поисков, высокого мастерства. На самом же деле, наоборот, именно те поэты, которые идут от многообразной живой действительности, опираются в своем творчестве на богатейший жизненный, нравственный и эстетический опыт масс и обращают свои произведения к ним, получают наибольшие возможности для подлинного новаторства и раскрытия своей творческой оригинальности как в тематике и жанре, так и в создании человеческих характеров и поэтической образности.

---

<sup>26</sup> Например, П. Антокольский, И. Сельвинский и др., если судить по их выступлениям,

Следуя в работе над поэтическим образом принципу не «разрушения», не «смещения» и «остранения» реальных связей предметов и явлений объективного мира, а поисков наиболее полного и естественного их соответствия, эти поэты достигают тем самым наиболее впечатляющей и типической образности. Они как бы убеждены, что реальный мир настолько многообразен в своих связях и соотношениях предметов и явлений, что практически для художника безграничен в создании поэтических образов, верных действительности, и поэту нет необходимости выдумывать эти образы, специально изобретать их. Вот почему эти поэты оказываются более свободными в своих поисках и открытиях, тогда как господство условных поэтических приемов и узко субъективных творческих принципов у других поэтов порождает, говоря словами А. Фадеева, «холодную, скованную, ложнозначительную форму», в которой по существу не оказывается «возможностей для проявления своей художнической палитры» и «места для проявления личности».<sup>27</sup> Это относится к самому творческому процессу, к поискам поэтического образа. Достаточно, например, сопоставить признания о своей работе таких поэтов, как В. Маяковский («Как делать стихи») и А. Твардовский («Ответ читателям „Василия Теркина“»), с одной стороны, и Б. Пастернак («Охранная грамота») и И. Сельвинский («Записки поэта») — с другой, чтобы увидеть колоссальную разницу между подлинными новаторскими поисками слова и образа и отражением сугубо субъективных ощущений. Если Маяковскому в его работе над стихотворением «Сергею Есенину» и Твардовскому при написании главы «Переправа» потребовались, как мы видим из авторского анализа процесса работы, не только глубокое, почти физическое вживание в «предмет» и всестороннее осмысление его, но и мучительно трудные поиски каждого «поэтического образишка», который бы наиболее полно, точно и художественно выразительно соответствовал «предмету» и общему замыслу произведения, то для Пастернака важно, как правило, запечатлеть разрозненные образные впечатления и ощущения от внешнего мира, не подчиненные общему замыслу, потому что в его понимании искусство всего лишь «запись смещения действительности, производимого чувством».<sup>28</sup> Не слишком много душевных сил требуется в создании поэтического образа и для поэта, озабоченного изобретением «роскошного» языка, которого читатель не понимает.

При всем многообразии индивидуальных свойств таких поэтов, как Б. Пастернак, М. Цветаева, И. Сельвинский, С. Кирсанов, Н. Асеев, ранний Н. Заболоцкий, П. Антокольский, А. Вознесенский и др., их объединяет в принципе создания поэтических об-

<sup>27</sup> Александр Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 357.

<sup>28</sup> Б. Пастернак. Охранная грамота. М., 1931, стр. 59.

разов повышенное внимание к передаче подчеркнуто субъективных впечатлений, нередко произвольных. Исключительное пристрастие к отдельному, «оригинальному» метафорическому образу, «яркому», необычному слову, далеко не всегда соотносящемуся с «общей образностью» произведения и реальным соответствием признаков предметов, избираемых для создания поэтического образа, часто становится определяющим. Стремление избежать «обычных» словоупотреблений нередко ведет, как у Пастернака, к сплошному ряду сложных ассоциаций, составляющих основу произведения.

Предельно субъективная нагрузка поэтического образа, чаще всего являющаяся следствием пренебрежения автора к читательскому опыту, может быть обусловлена и характером поисков поэта, особыми задачами, которые ставит перед собой художник, хотя и заблуждаясь в выборе путей (косноязычность речи и экстравагантность поэтических образов в «Столбцах» Н. Заболоцкого, нагнетение метафорических рядов у раннего Маяковского и т. п.). Но всегда характер изменения субъективности тропов, насыщение их объективным содержанием определяется идейно-эстетическими, в конечном счете общественными позициями писателя.

Рассмотрим несколько примеров.

---

#### 4

Некоторые поэты и критики (Н. Асеев, И. Сельвинский, А. Селивановский, А. Лежнев и др.) в свое время, особенно в 20-е годы, видели в Пастернаке «крупнейшего», «величайшего» поэта нашего времени. В его поэзии стремились разглядеть особую философскую глубину, а главное — исключительную оригинальность мастерства, необычность его поэтических приемов, его об-разной системы.

Н. Асеев, обозревая в 1926 году советскую поэзию, делал вывод, что Пастернак возвышается над всеми, «покрывая всех характернейшим профилем большого поэта эпохи».<sup>29</sup>

Что же давало право Асееву делать такой вывод?

Восхищаясь мастерством, талантом Пастернака и даже ставя его на piedestal «словесного инженера главной магистрали русской поэзии», Н. Асеев в другой работе писал: «Сравнит ли он утро с рамошником, идущим с багетом, вихрь ли закружит у него „велосипедом“ по комнатным обоям, подметит ли он „элегизм телеграфной волны“, или „раскатывающийся балок гул, как баней шваркнутою шайку“ — везде перед читателем как с обрыва „открывается“ невиданный и ненаблюдавшийся еще „сектор земного шара“, где в новом ракурсе освежено впечатление от этого мира и где, однако, соблюдено до малейших мелочей и деталей (до ко-

---

<sup>29</sup> Ник. Асеев. Новые песни. «Новый мир», 1926, № 10, стр. 157.

торых охотник Б. Пастернак) соотношение неизгладимой реальности и ясности впервые увиденного».<sup>30</sup>

Один из практиков и теоретиков акмеизма Осип Мандельштам в те же годы (конец 20-х годов) писал, что после Ломоносова и Пушкина величайшими преобразователями литературного языка являются Хлебников и Пастернак. Доказательства для такого ответственного вывода приводились, однако, столь же субъективные, как и у Асеева: «Книга Пастернака „Сестра моя жизнь“ представляется мне сборником прекрасных упражнений для дыхания...; стихи Пастернака почитать — горло прочистить, дыханье укрепить, обновить легкие: такие стихи должны быть целебны для туберкулеза».<sup>31</sup>

Эти же примерно мысли и доводы в пользу главного поэтического принципа Пастернака (недосказанность, неясность, полупамятки) и всей его поэзии в целом продолжали проводить некоторые поэты и позднее.

П. Антокольский писал: «Пастернак обозначает тему, ставит указательную стрелку на распутье, где пройдет, может быть, другой. Дальше ему двигаться незачем. Классический пример в книге, которая как будто и названа была с учетом такой установки: „Тема и вариации“ — весь цикл стихов о Пушкине, по-своему замечательных, единственных в своем роде, но предельно недосказанных... Он начал и бросил на полдороге... Нам показано, как это могло бы воплотиться, как это должно было бы развернуться, какая перспектива открывалась бы за поворотом дороги».<sup>32</sup> Антокольский даже утверждал, что этой «договоренности», продолжения, логического завершения мысли Пастернаку и «не надо». Таково своеобразие поэта.

И. Эренбург в своих воспоминаниях, оценивая творчество Пастернака как большого поэта, одного из лучших лирических поэтов «нашего времени» и любимейшего «из всех поэтов», также, по существу, выдвигает в качестве характернейшего признака его новаторства и поэтической подлинности умение видеть «жизнь впервые».<sup>33</sup> Даже тогда, когда Эренбург говорит о «косноязычии» его стихов, которые «похожи на мычание», восторженность и преклонение остаются неизменными.

Итак, оригинальность, неповторимость, необычность как высшие критерии ценности художника. И беда не только в том, что у пи-

<sup>30</sup> Николай Асеев. Дневник поэта. Профиздат, М., 1929, стр. 144.

<sup>31</sup> О. Мандельштам. О поэзии. Изд. «Academia», Л., 1928, стр. 50—51.

<sup>32</sup> П. Антокольский. Борис Пастернак. В кн.: П. Антокольский. Испытание временем. Статьи. Изд. «Советский писатель», 1945, стр. 103.

<sup>33</sup> И. Эренбург. Люди. Годы. Жизнь. «Новый мир», 1961, № 2, стр. 88. — В сущности, умение и желание видеть «жизнь впервые» — неотъемлемое качество всякого подлинного художника. Но в данном случае имеется в виду «необычность» этого видения во что бы то ни стало, причем только в смысле восприятия отдельных явлений.

савших и пишущих о Пастернаке все сводится главным образом к «необычности» видения мира, самой по себе оригинальности «ракурса» поэтического образа, но и в полном отсутствии социальной, жизненной и эстетической мотивировки этой необычности. Впрочем, И. Эренбург, замечая это, довольно точно определяет идейно-эстетическую позицию Б. Пастернака: он «жил в себе, с собой и собою».<sup>34</sup> Однако, по его мнению, это не имеет никакого отношения к искусству. Напротив, «сосредоточенность в себе (возраставшая с годами) не мешала да и не могла помешать Пастернаку стать большим поэтом».<sup>35</sup>

Так ли это на самом деле?

Независимо от личных пристрастий к творчеству Пастернака каждый согласится, что его поэзия рассчитана на неширокий круг читателей. Господство субъективного начала сказывается и в тематике, и в отсутствии большой гражданской страстности, и в усложненности поэтического языка и образов. И именно то, что он «жил в себе, с собой и собою», обусловило многие черты поэзии Пастернака, — и прежде всего узко лирический, причем индивидуалистический ее характер как по своему назначению, так и по содержанию и форме.

Пастернак, особенно ранний, да во многом и поздний, пишет как будто для самого себя, почти не заботясь о том, кто и как его поймет. Впечатления от окружающего мира отражаются в его стихах, как правило, как бы в своей первоначальности, не организованные мыслью, сознанием. Пастернак хорошо сказал, что поэзия везде, даже в траве, надо только нагнуться и взять ее. Но ведь это только исходное для художника. Главное не только то, как и что видит поэт, но также и то, что и во имя чего отбирает из виденного. Но именно последнее как будто не имеет значения для Пастернака. Для него самое главное — впечатление.

Отсюда — другая особенность его поэзии: почти всегда — отсутствие организующей стихотворение поэтической идеи. Важно зафиксировать это свое, необычное впечатление.

Мы уже приводили определение Пастернаком сущности искусства как записи смещения действительности, производимого чувством. Поэтому и принцип создания образа довольно несложен: «Каждую (подробность, — *П. В.*) можно заменить другой. Любая драгоценная. Любая на выбор годится в свидетельства состояния, которым охвачена вся переместившаяся действительность».<sup>36</sup>

Таким образом, господство чувственного, причем несвязанного восприятия мира, смещение чувства, «наставленного» на действительность, и есть, по Пастернаку, искусство.

<sup>34</sup> Там же, стр. 89.

<sup>35</sup> Там же. (Курсив наш, — *П. В.*)

<sup>36</sup> Б. Пастернак. Охранная грамота, стр. 59.

Вот почему для него такое огромное значение имеет подсознательное, которое, по его словам, «не поддается обмеру». Вот почему он свободно может, например, сравнивать любой предмет с другим любым предметом, ничем не ограничивая субъективных ощущений: так ему представляются эти связи предметов и явлений в данную минуту впечатления.

Происходит как бы распад впечатлений, а не их осмысление и синтез (на чем и основано подлинное искусство). Сами реальные предметы и явления приобретают второстепенное значение по сравнению с передачей чувственных восприятий их поэтом. Действительность и мир поэта разъединяются. В основу многих поэтических образов кладутся не реальные соответствия, а «смещение смысловых плоскостей». Возьмем одно из известных и характерных для Пастернака стихотворений. Называется стихотворение «Ландыши».<sup>37</sup> Но оно может быть названо с таким же основанием «Полдень», «Жара», «Овраг» и т. д., потому что организующей художественной мысли, единого ощущения в стихотворении нет. Один за другим следуют отдельные поэтические образы, запечатлевающие отдельные эмоции, ощущения от жары, полдня, теней в кустах, березняка; затем — отдельные картинки: сырой овраг, унизанный ландышами, сумрак рощи и т. д. Но суть дела даже не в затрудненности восприятия этих слишком субъективных образов и картин, а в том, что они не выходят за грани отражения именно отдельных ощущений от явлений действительности и живут в стихотворении почти независимо друг от друга, т. е. не «работают» на какую-либо мысль.

Начинается стихотворение как будто более или менее ясной картиной:

С утра жара. Но отведи  
Кусты, и грузный полдень разом  
Всей массой хряснет позади,  
Обламываясь под алмазом.

Однако уже здесь ощущается несколько искусственный образ полдня («грузный полдень», который «всей массой» (?) способен «хряснуть», «обламываясь под алмазом»), вызывающий сомнение в естественности и искренности переживаний поэта.

Далее образ «обламывающегося» «под алмазом» полдня «развивается»:

Он рухнет в ребрах и лучах,  
В разгранке зайчиков дрожащих,  
Как наземь с потного плеча  
Опущенный стекольный ящик.

Какая-то глухая, неясная и чрезвычайно далекая ассоциация «всей массой» «хряснувшего позади» «грузного полдня» приобре-

<sup>37</sup> Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. Гослитиздат, М., 1961, стр. 101—102.

тает самостоятельную жизнь — и этот «хряст» «обламывающегося» полдня уже превращается в какую-то громыхающую, звенящую, ломающуюся лавину, потому что, продолжая «развивать» этот образ, автор замыкает его сравнением с опущенным с потного плеча наземь стекольным ящиком. Одно неестественное ощущение вызывает другое, третье, все отдаляясь и отдаляясь от первоисточника — того реального явления, которое вызвало ощущение, и получился простой ряд ощущений-ассоциаций, ощущений-намёков. Поэтический образ оказался лишенным эмоциональной и смысловой целостности. Нарочитость, «придуманность» метафор придали образу рационально-усложненный характер.

Не помогают уяснению художественного замысла автора и другие поэтические образы, среди которых есть действительно удачно найденные (например, «Сырой овраг сухим дождем Росистых ландышей унизан»). Их «пассивность» обусловлена как чрезвычайно слабой связью между собой, так и субъективной усложненностью, часто пренебрегающей объективным содержанием. Причем эта субъективность весьма характерна. Так, завершают стихотворение изысканные поэтические образы:

Шурша неслышно, как парча,  
Льнут лайкою его початки.  
Весь сумрак рощи сообща  
Их разбирает на перчатки.

«Лайковые» «початки» цветка, шуршащие, «как парча», и наконец, — уподобление этих цветков — ландышей — «перчатке» (по-видимому, белой лайковой перчатке) — уже до такой степени изощренно-аристократический взгляд на природу, что сами цветы выглядят какими-то умерщвленными, лишенными своей естественной прелести и обаяния. Подобные образы очень часты у Пастернака («у капель тяжесть запонок» и др.), и они красноречиво передают душевный склад и жизненный опыт автора.

Поэзию, разумеется, нельзя сводить к сумме логических понятий. Целый арсенал художественных средств, включая и ритмику, и рифмы, и строение поэтической речи призваны создавать особую эмоциональную атмосферу, в которой раскрываются мысли и чувства поэта, запечатлеваются картины реального мира или человеческих переживаний. Этой же цели служат и поэтические образы. Поэтому в стихотворении бывают допустимы, так сказать, авторские «вольности», не всегда поддающиеся строго логическому анализу. Однако ведущим началом всегда является эмоционально выраженная мысль, контролирующая и подчиняющая различные эмоции.

У Пастернака часто в общем содержании произведения как бы не находят эмоционально-смысловой нагрузки даже талантливо подмеченные частности, например в стихах «Мельница», «Зеркало», «Баллада», «Бальзак», «Пространство» и др. Как справедливо от-

мечали некоторые критики, эта калейдоскопичность усложненных, слишком субъективных образов часто утомляет глаз, предметы и вещи мелькают с навязчивой и неестественной резкостью.

Сам поэт как бы подтверждает этот свой творческий принцип в стихотворении «Определение поэзии»:

Это — круто налившийся свист,  
Это — шелканье сдавленных льдинок,  
Это — ночь, леденящая лист,  
Это — двух соловьев поединок.

Это — сладкий заглохший горох,  
Это — слезы вселенной в лопатках,  
Это — с пультов и с флейт — Фигаро  
Низвергается градом на грядку...<sup>38</sup>

т. е. это название предметов, ощущений, красок... Некоторые критики, например А. Лежнев,<sup>39</sup> пытались доказать, что оригинальность Пастернака и его сила как поэта — именно в «смещении смысловых плоскостей», воспроизведении реакций организма, «ненаправляемых» сознанием, выпадении эмоций социального порядка, преобладании простого ощущения над эмоцией.

Даже в лучших произведениях 20—30-х годов, проникнутых социальной мыслью (поэмы «1905 год» и «Лейтенант Шмидт»), Пастернак остается верен основным своим принципам в работе над образом. Особенности его художественного видения мира в сильной степени помешали и в этих произведениях глубокому раскрытию замыслов. Усложненность и часто изощренность поэтических образов противоречит в них революционной теме и общественному пафосу.

Таким образом, общественная позиция Пастернака, его эстетические вкусы определяют и характер его художественного мышления, его поэтических образов. Вещный мир стихов Пастернака подчеркивает камерность его поэзии, как бы выявляет ту материальную основу, на которой она выросла — спокойной, комфортабельной, «дачной» жизни. Его метафоры, если присмотреться, не отличаются богатством жизненного содержания, они также связаны с тем довольно однообразным миром, который окружает поэта, и соответственно — со строем его мыслей. Бронза, трюмо, зала, люстра, кисея, парча, шелка зонтов, шторы, тюль, резеда, лайковые перчатки, вакханка, амфора, комфорт и т. д. и т. п. — вот наиболее характерные аксессуары его поэзии.

Образность стихов Пастернака отражает его в целом индивидуалистическое, субъективистское восприятие жизни, подчеркнуто утонченный образ мышления. Объективный, большой мир, особенно социальный, его интересует лишь тогда и постольку, когда

<sup>38</sup> Там же, стр. 56.

<sup>39</sup> А. Лежнев. Борис Пастернак. «Красная новь», 1926, № 8, стр. 205—214.

и поскольку коснется его собственного — и главным образом как предмет своих поэтических занятий. Самодовлеющее внимание к «новым ракурсам» образного видения, отдельным частностям, отражению субъективных ощущений находится в полном соответствии с общественной пассивностью поэта.

Разумеется, не все стихи Пастернака отличает «разорванность» образной системы. В стихах послевоенных лет (цикл «Когда разгуляется») и военной поры («Стихи о войне») Пастернак во многом отходит от этого принципа образотворчества, и это позволяет ему создать ряд действительно значительных по форме и содержанию произведений.

Понимание искусства слова как поэтического изобретательства сближает с Пастернаком И. Сельвинского и С. Кирсанова, хотя это поэты разные и по уровню таланта, и по общественной активности. Они любят определять поэта такими терминами, как «циркач стиха», словесный «джигит», «акробат», «виртуоз», «экспериментатор-новатор», умеющий блеснуть «лихостью рифмы», «асс», способный делать «мертвые петли» и «штопоры», и т. п. Правда, и Сельвинский, и Кирсанов, тяготея, с одной стороны, к чисто словесному изобретательству Хлебникова, а с другой — к пастернаковским «остраненным» образам, иногда отходят от увлечения словесной «лихостью» и от нарочитости и добиваются естественности передачи чувств и мыслей. Они с готовностью пишут на самые различные темы и в разных «ключах», могут, как справедливо писал Н. Степанов о Сельвинском,<sup>40</sup> имитировать любой литературный стиль (на этой имитации основаны целые книжки стихов: «Ранний Сельвинский», «Записки поэта»). Обоих отличает стремление разукрасить, расцветить свои стихи ритмически, графически, образно, звуковыми и иными средствами вплоть до изобретения бессмысленных звукосочетаний и переворачивания слов («Опыты» С. Кирсанова, «Цыганская рапсодия» И. Сельвинского и др.).

На протяжении многих лет Сельвинский и Кирсанов (особенно первый) выступают как теоретики стиха и активные защитники словесного эксперимента. Правда, в их определениях сущности поэзии и мастерства трудно уловить какую-либо четкую систему взглядов, кроме общих утверждений о необходимости быть мастером, оригинальным, нетрадиционным, непохожим, современным. Многочисленные выступления, например Сельвинского (особенно в 20—30-е годы), о локальных приемах поэтики, о форме форм, о конструэмах и тактовике не отличаются ясностью, хотя их формалистический характер проступает довольно определенно.

В плане нашей темы приведем лишь одно высказывание Сельвинского о существовании поэтического образотворчества. Расшифровывая изобретенный им термин «дубльреализм», И. Сельвинский

---

<sup>40</sup> Н. Степанов. Советская поэзия за 20 лет. «Литературная учеба», 1937, № 10—11, стр. 162.

писал: «Не следует думать, будто дубльреализм пытается заставить читателя увидеть черное красным. Напротив: сказав „черный ворон“, поэт в сущности только намекнул на цвет ворона, но не изобразил его. Сказав же „багровый“, он заставляет читателя, во-первых, в силу контраста цветов, с особенной силой почувствовать черноту ворона и, во-вторых, как уступка прилагательному „багровый“, наделить ворона красным оттенком».<sup>41</sup>

Реализация этого творческого принципа давала такие, например, результаты:

Ослепительный айсберг, похожий на скит,  
Сквозясь аквамаринном,  
Чернел землей. Но то был кит  
Бурей на остров ринут.<sup>42</sup>

Совершенно очевидные рационализм и формализм в теории «подкрепляются» творческой практикой. Многие стихи и поэмы И. Сельвинского особенно 20—30-х годов, созданные по принципам конструктивизма, как и С. Кирсанова, написанные по футуристическо-лефовским канонам, отличались риторичностью и формалистическими «опытами». Упоение звуковым орнаментом стиха, «необычным» образом и словесными каламбурами, очень частое в произведениях Кирсанова и Сельвинского, закономерно приводило к потере естественности и глубины человеческих чувств, эмоций, мыслей.

Словесная акробатика — это следствие неглубокого знания и понимания народного языка, пренебрежения к его богатствам. Сельвинскому даже казалось, что писать «на одном языке, источенном, без соли» — скучно:

Хотел бы сказать: «Le soleil marinè»,  
А должен сказать: «Маринованное солнце».

«Маринованное солнце» — это тоже «дубльреализм».

Эстетический индивидуализм, которым немало грешил и И. Сельвинский, всегда порождается отсутствием чувства органической общности с массами, их духовным и жизненным опытом. В «Путешествии по Камчатке» И. Сельвинского есть характерное признание того, как воспринимала его стихи массовая рабочая аудитория и как реагировал на это сам поэт:

Пал я духом. Сотни верзил  
Во всю скулу трещат от зевот,  
Что им концертный рояль моих строф?  
Им бы гармошку — и будь здоров!  
Дай-ка вот этой паре по литру —  
Чхать им тогда на мою палитру!<sup>43</sup>

<sup>41</sup> И. Сельвинский. Кодекс конструктивизма. «Звезда», 1930, № 9—10, стр. 254.

<sup>42</sup> Илья Сельвинский. Лирика. ГИХЛ, М., 1934, стр. 71.

<sup>43</sup> Илья Сельвинский. Тихоокеанские стихи. Изд. Московского товарищества писателей, 1934, стр. 63.

В 1963 году И. Сельвинский почти не изменил своего отношения к этому вопросу. В цикле «Стихи о моем читателе» он с некоторым даже чувством гордости писал о том, что ему дорог и нужен не массовый читатель, который мало смыслит в поэзии, а «читатель-артист».<sup>44</sup>

Естественно, что поэтические образы Сельвинского часто далеки были от мироощущения этих масс. Он любил «набрасывать» плечи женщин, «окатанные как жемчуг», «в лисицах с дымчатой душой» («Записки поэта»), писать о «фантазиях импрессиониста», «изящных и тонких нюансах» «буржуазного торга» и т. п., а с другой стороны — подробно рассматривать «обрыганного вшами» фронтовика («Улялевищина») или прислушиваться к «тяжелому рычанию» трупа («Баллада о трупе») и т. д.

Эстетство и грубый натурализм в одинаковой мере характеризуют безразличие к эстетическим вкусам и нравственным критериям народных масс. Даже фантастическое нередко приобретало все те же нарочито-вызывающие, изощренные образы:

Сны мне снились обычно очень любопытные.  
Один, например, о планете Венус (Венера),  
Почва которой, оказывается, облита  
Массой из женских тел. Повсюду качались  
Нежные руки, подобные дивным лилиям,  
И обширные поля с полушариями персей  
Мерно поворачивали плоды с востока на запад,  
Так что по ним узнавалось время.<sup>45</sup>

В военные и особенно в послевоенные годы И. Сельвинский в значительной мере преодолел в ряде своих произведений эту изощренность и «арифметичность» образов. Трагедии «Рыцарь Иоанн», «Ливонская война», некоторые лирические стихотворения («Россия», «Песня казачки», «О Родине», «Труд», «Шумы» и др.) своей образной структурой в известном смысле даже противостоят многим предшествующим творческим принципам Сельвинского. Мир человеческих чувств, мыслей и переживаний в этих произведениях находит свое выражение чаще всего в образах живого, естественного восприятия окружающей действительности:

Отчего, когда глядим на волны,  
Видим вечность и судьбу людей?  
Отчего, почуя ветер вольный,  
Чувствуем мы свежесть наших дней?  
Отчего пургу зовем «седою»,  
«Шепот» слышим там, где камыши?  
Оттого, что втайне красотою  
Мы зовем полет своей души.  
Что способно вызвать это чувство,  
То красиво. В этом суть искусства.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Илья Сельвинский. Стихи о моем читателе. «Литературная Россия», 1963, 1 января, стр. 7.

<sup>45</sup> Илья Сельвинский. Избранные стихи, ГИХЛ, М., 1934, стр. 91—92.

<sup>46</sup> Илья Сельвинский. Лирика. Стихи. Изд. «Правда», М., 1959, стр. 14—15. (Библиотека «Огонек», № 47).

Однако и как практик-поэт и особенно как теоретик поэзии И. Сельвинский во многих отношениях остается в плену ложных концепций, что делает его творчество весьма противоречивым. Поэтому вряд ли можно считать полезными такие панегирические статьи (со сплошными восклицательными знаками в оценках его новаторства и народности), как статья поэта Льва Озерова «Баллада о Сельвинском».<sup>47</sup>

Думается, что появление подобных работ (в том числе и самого Сельвинского) отчасти обусловлено слишком общим, а потому и неверным пониманием народности творчества писателя. В критике, как правило, принято в слишком общей форме (и как само собою разумеющееся) считать, что раз мы имеем дело с советским писателем, он пишет для народа и читатель его — народ. Народ — понятие сложное. Художественные вкусы и пристрастия, образ мышления писателя могут складываться на более широкой и на более узкой социальной основе. Это влияет и на само творчество, и на его успех у читателей. Поэзия Б. Пастернака, И. Сельвинского, С. Кирсанова рассчитана на определенный круг интеллигенции, в отличие, скажем, от С. Есенина, В. Маяковского, М. Исаковского, А. Твардовского, чье творчество с одинаковым успехом живет и в узко-профессиональной среде, и в широчайших массах. Причем если идейно-эстетические позиции и поэтическую практику Б. Пастернака характеризует определенная цельность и последовательность, то у таких поэтов, как И. Сельвинский и С. Кирсанов, они отличаются эклектичностью и противоречивостью.

---

5

Опыт показывает, что формалистические увлечения никогда не оставляли более или менее ощутимых результатов в литературе, а в развитии отдельных крупных писателей, отдавших дань этим увлечениям, они играли отрицательную роль. Только преодолевая эти увлечения, художник по-настоящему раскрывал свое оригинальное дарование. Отказываясь от нарочитых и, следовательно, изощренных «приемов» в создании поэтических образов, обращаясь непосредственно к задачам отражения многообразного реального мира, он не только расширял и обогащал свое видение этого мира, но и находил свой неповторимый оригинальный подход к явлениям и предметам, овладевал многообразием форм художественного воспроизведения действительности.

Блестящим примером может служить творчество Маяковского.

Маяковский, как известно, поэт ярко индивидуального склада. Его художественное видение исключительно своеобразно и выразительно. Есть у него пристрастие и к игре словом, и к усложнен-

---

<sup>47</sup> Лев Озеров. Работа поэта. Книга статей. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 188—226.

ной метафоре. Реальные предметы и явления часто предстают в его поэтических образах действительно неожиданными и необычными. Но в отличие от Пастернака, Сельвинского, Кирсанова, Маяковский всегда насыщает свои образы активно утверждаемой или отрицаемой мыслью. Поэтому образы всегда строго между собой соотношены, эмоционально и по смыслу устремлены к целостному восприятию читателем авторского замысла.

Однако еще более существенно, что характер метафорического мышления Маяковского, будучи очень своеобразным, претерпевал существенную эволюцию, совершенствовался по мере того, как поэт углублял свои связи с реальной действительностью и жизненным опытом революционных масс. Именно тот факт, что Маяковский видел смысл искусства в активном служении народным массам и в своем творчестве неизменно следовал этому принципу, был определяющим и в преодолении формальных увлечений, и в обогащении внутреннего мира героя, а следовательно, в изменении характера метафорического стиля Маяковского.

Говоря о расширении лирического «я» поэта, нераздельности «я» и «мы» (и не только по отношению к Маяковскому), нередко имеют в виду чисто понятийное выражение единства личного и общего. Однако для понимания мировоззрения поэта более важно учитывать не декларативное утверждение этой нераздельности, а органическое ее проявление. Это обнаруживается прежде всего в мельчайшей единице художественного мышления — поэтическом образе, в частности и в метафоре.

Общественная пассивность или противоречивость, враждебность или активная гражданская страстность проявляется в самом характере образов, в принципе метафоризации. В интересной и содержательной статье А. Смородин<sup>48</sup> убедительно показал, как рост мировоззрения поэта, все более глубокое ощущение революции и социалистической действительности как своего личного дела серьезно повлияли на характер метафорического строя его произведений. Автор вскрыл саму «механику» проявления единства чувственного и логического, предметного и идейного содержания метафоры Маяковского, не только проследил то, как постепенно метафорическое полотно раннего Маяковского все более организуется логическим движением мысли, как «поэт все чаще „прячет“ троп в ткань художественного образа»,<sup>49</sup> но и нарисовал самый процесс внутреннего обогащения и увеличения социальной нагрузки его метафоры на основе углубления связей с жизнью. Особенно важными нам представляются наблюдения автора статьи о расширении объективного содержания метафор Маяковского и о все большем взаимопроникновении в его образной системе неме-

---

<sup>48</sup> А. Смородин. Метафорический стиль Маяковского. «Русская литература», 1960, № 2.

<sup>49</sup> Там же, стр. 84.

тафорического и метафорического рядов при усилении служебного значения последнего.

Сама природа художественного мышления Маяковского (ярко выраженный субъективный метафорический строй, «космический» характер ассоциаций) в принципе осталась неизменившейся. Но объективный мир так широко вошел в поэтическое сознание поэта, что существенно повлиял на все стороны его субъективного видения.

Ранний Маяковский не знает границ для образного выражения своих субъективных переживаний и настроений. Образ воинствующего поэта-правдоискателя, поэта-пророка, болеющего за всех и вся, сталкивается с непреодолимым, казалось, злом, опутавшим землю. Бунт становится яростным, но остается бессильным. Отсюда взбудораженность и напряженность мыслей и чувств, порой их хаотичность и безвыходность.

Земля!

Дай исцелю твою лысеющую голову  
лохмотьями губ моих в пятнах чужих позолот.

Дымом волос над пожарами глаз из олова  
дай обовью я впалые груди болот.

Ты! Нас — двое,

ораненных, загнанных ланями,

вздыбилось ржанье оседланных смертью коней.

Дым из-за дома догонит нас длинными дланями,

мутью озлобив глаза догнивающих в ливнях огней.

Сестра моя!

В богадельнях идущих веков,

может быть, мать мне сыщется;

бросил я ей окровавленный песнями рог.

Квакая, скачет по полю

канавы, зеленая сыщица,

нас заневолить

веревками грязных дорог.

(I, 47)

Здесь все — от первой до последней строки, от первого до последнего образа — выражено в сложных и даже трудных для понимания ассоциациях воспринимаемого человеком мира. Если образ земли — «лысеющей головы», которую хочет «исцеловать» герой, — опирается на реальное, хотя и слишком осложненное восприятие опустевшей (в результате войны) земли, то следующие образы, развивающие первый, уже настолько отходят от «первоисточника», что лишь усилием воли и мысли можно установить их связь:

Дымом волос над пожарами глаз из олова  
дай обовью я впалые груди болот.

А дальше — образ дыма, который «из-за дома догонит нас длинными дланями, мутью озлобив глаза догнивающих в ливнях огней»; образ «вздыбившегося» «ржанья» «оседланных смертью коней»; образ квакающей, «скачущей по полю» канавы — «зеле-

ной сыщицы», пытающейся «заневолить» «веревками грязных дорог» одновременно и героя и землю, — все эти образы уже как бы выходят за пределы нормального человеческого восприятия. Остается уже только как бы самое общее — надломленное, болезненное от усталости, какофоническое и почти бредовое ощущение мира. Подобные образы хотя и близки пастернаковским, существенно отличаются от них своей активностью утверждаемой и отрицаемой мысли, своей целеустремленностью. Вспомним: стихотворение называется «От усталости», и нам становится понятной обусловленность этих образов замыслом, хотя принцип передачи авторских переживаний вряд ли можно признать целесообразным. Подобных стихов у раннего Маяковского было немало («Мы», «Шумики, шумы, шумищи», «Адище города» и др.).

Как не раз отмечали исследователи творчества Маяковского, нагромождающиеся эпитеты, сравнения, метафоры призваны отражать и отчасти отражают черты гибели, падения, разложения действительности, которую не приемлет поэт. Отсюда же и нарочитый антиэстетизм, дисгармоническое, болезненное восприятие мира. Все эти «впалые груди болот», «дряблая луна», «догнивающие в ливнях огни», «ночь излюбилась — похабна и пьяна» и многие другие образы выражают одновременно неприятие действительности и ужас перед ней.

Дореволюционный Маяковский не знает обычного пейзажа, он очеловечивает вещи и явления природы, но не так, как это делается чаще всего в поэзии, особенно в народном творчестве («Загрустила береза в саду» и т. д.), а нарочито подчеркивает неестественность «поведения» неодушевленных предметов: «Ржут этажи. Улицы плятятся» и т. п. Такие образы, конечно, характеризуют не сами явления, а только лишь субъективное восприятие их поэтом. Ту же роль выполняет и прием овеществления человека («Штаны — из бархата голоса моего» и пр.). Все эти образы и издеваются, и дразнят, и эпатируют, и поражают, и прикрывают душевную боль поэта. Характер восприятия мира (беспокойство, тревога, протест, чувство социального одиночества и т. п.) находится в единстве со всем образным строем стиха: сложная, грубая, запутанная метафорическая речь, меняющаяся в ритмах, образы, передающие ощущение надломленности или усталости, порыва или гнева.

Но по мере того, как шло идейное, гражданское созревание поэта, его речь, самый характер образности, оставаясь типично «маяковским», в своей основе «субъективистским», — существенно изменяется.

В послеоктябрьском творчестве Маяковского, за некоторыми исключениями («Про это», «Люблю» и др.), все произведения (особенно в последние годы) написаны в ином общем образном ключе. Маяковский не отказывается от своего основного принципа метафоричности в создании поэтического образа. Л. И. Тимофеев

совершенно справедливо писал, выясняя особенности в целом поэтического языка Маяковского, что его метафоры, вообще лексика «передают такое восприятие мира человеком, которое требует предельно резкого выражения, максимальной субъективно-оценочной окраски речи».<sup>50</sup> Нужно сказать, что поздний Маяковский несравненно реже прибегает к метафоре, чем раньше. Но теперь она как бы все более насыщается объективной содержательностью. Будучи всегда оригинальной, метафора выражает уже не только неповторимо-своеобразное художественное мироощущение поэта, необычность его взгляда на мир и явления, но и какие-то очень существенные качества самого предмета или явления:

Я жду,  
        чтоб гудки  
                        взревели зурной,  
где шли  
        лишь кинто  
                        да ослик.  
  (II, 363)

Или:

Отряды рабочих,  
                        матросов,  
  голи, —  
дошли,  
        штыком домерцав,  
как будто  
        руки  
                        сошлись на горле,  
холеном  
        горле  
                        дворца.  
  (VI, 261)

Здесь экспрессивность образов-метафор — «гудки взревели зурной», отряды рабочих, словно «руки сошлись на горле, холеном горле дворца», — достигается не только ярким, необычным авторским восприятием явлений (как это было главным образом в раннем творчестве), но и тем, что сами эти образы очень близки реальным «прототипам», отражают реальную взаимосвязь явлений. Уподобление музыки гудков будущих заводов национальному инструменту — зурне — вполне естественно и приобретает существенный смысл (речь идет о Грузии). А, например, в метафоре «холеное горло дворца» дана не только точная характеристика роскошного господского подъезда Зимнего, по которому ворвались солдаты и матросы к Временному правительству, но и самих правителей, за холеное горло которых схватили крепкие рабочие руки. Метафора способствует почти зрительному образному восприятию схватки социальных сил.

<sup>50</sup> Л. Н. Тимофеев. Проблемы поэтики Маяковского. В кн.: Маяковский. Материалы и исследования, М., 1940, стр. 142.

Это уже нечто совсем иное, чем у раннего Маяковского. И таких образов у зрелого Маяковского большинство. Не случайно образы Революции-океана, Партии, Советской России, ставшие его любимыми поэтическими образами, получили широкий отзвук у современников. Они по-маяковски неповторимы. Но именно потому, что эти образы активно направляют эстетическое восприятие и представление читателя о явлениях в их реально-естественных ассоциациях, они становятся общезначимыми, почти нарицательными. Они не уводят внимание, мысли и чувства читателя в сторону от главной мысли произведения, но усиливают, глубже разъясняют мысль.

Так расширялось художественное видение Маяковского и развивался его принцип образотворчества.

Когда мы читаем:

Я хочу,  
                                 чтоб к штыку  
   приравняли перо,  
   (VI, 198)

Или:

Стихи стоят  
                                 свинцово-тяжело,  
 Готовые и к смерти  
   и к бессмертной славе.  
 Поэмы замерли,  
                                 к жерлу прижав жерло  
 нацеленных  
                                 зияющих заглавий,  
   (X, 178)

мы видим, чувствуем неповторимо субъективный взгляд поэта, вместе с тем поражаемся эмоционально-смысловой силой поэтических находок, но не отвлеченно и умозрительно, когда приходится мучительно расшифровывать поэтические ребусы. Потому они и становятся крылатыми. Подобных образов, оригинальных и в то же время насыщенных большим социальным содержанием, мы не найдем ни у одного поэта (перо поэта — штык бойца; свинцово-тяжелая поступь стихов, нацеленные жерла заглавий поэм; стих, который пройдет через века не как «стершийся пятак» доходит к нумизмату, и т. д.). Они совершенно неповторимы и в то же время «опираются» на эстетический опыт читателя, как бы расширяя и дополняя, обновляя и усиливая уже отстоявшиеся у него представления о поэзии и силе слова: читатель знает, что «слово не стрела, а пуще стрелы», что голос поэта может звучать «как колокол на башне вечевой во дни торжеств и бед народных» и что истинный поэт свой стих «как монету» «чеканит».

Маяковский выходил к широкому читателю сравнительно долгим и сложным путем. От ранних стихов, рассчитанных на довольно узкий круг ценителей поэзии, через сознательное подчинение всех принципов поэтической работы практическим нуждам

миллионных полуграмотных масс революционной России он пришел к тому «большому читателю», который уже не поддается разграничению по специальностям, возрастам и уровню культуры. Величие Маяковского как раз и проявилось в том, что он смело ломал всякого рода профессионально-литературные условности и приемы (в том числе и собственные) во имя достижения единства с широкими народными массами, опираясь на их прошлый и современный духовный и жизненный опыт. И это обусловило в первую очередь его достижения, силу его поэтического слова.

Таковую же в принципе эволюцию претерпевало и творчество других крупных советских поэтов — А. Блока, Н. Заболоцкого, Н. Асеева, В. Луговского, в значительной мере С. Есенина, Н. Тихонова и некоторых других. Особенно показательна эволюция Николая Заболоцкого.

Первая книга стихов Н. Заболоцкого «Столбцы», вышедшая в 1929 году, была своеобразной декларацией необычности видения мира. Здесь действительно все необычно, реальные детали и явления настолько смещены, деформированы, что люди и вещи как бы теряют свою телесную устойчивость и определенность, они сдвинуты в своих реальных пространственных и временных измерениях и соотношениях.

Вот строфа из стихотворения «Черкешенка»:

И я стою — от света белый,  
я в море черное гляжу,  
и мир двоится предо мною  
на два огромных сапога —  
один шагает по Эльбрусу,  
другой по-фински говорит,  
и оба вместе убегают,  
гремя по морю — на восток.<sup>51</sup>

Вот другое стихотворение — «Движение»:

Сидит извозчик, как на троне,  
из ваты сделана броня,  
и борода, как на иконе,  
лежит, монетами звеня.  
А бедный конь руками машет,  
то вытянется, как налим,  
то снова восемь ног сверкают  
в его блестящем животе.

(32)

Стихи эти, как будто очень разные по замыслу, написаны по одному принципу. Автор воспроизводит не объективные картины и переживания, а лишь странные впечатления и ощущения человека от отдельных предметов, причем в виде отдаленных ассоциа-

<sup>51</sup> Н. Заболоцкий. Столбцы. Изд. писателей в Ленинграде, 1929, стр. 23. (Далее в тексте указания на это издание: цифры в скобках — страницы).

ций. Здесь все не так, как может видаться в реальности обычному взору. Отдельные предметы и вещи предстают такими, какими они выглядят, если на них смотреть через многогранный кристаллик стеклышка. Собрать воедино предметы эти невозможно.

Но эта раздробленность отличается от пастернаковской. Поэт ставит как бы задачу передать первородность ощущений, первый этап образования ощущения от предметов внешнего мира, когда через органы чувств (зрения, слуха и т. д.) воспринимаются пока еще какие-то неясные и зыбкие отпечатки, не коснувшиеся сознания. Отсюда и «конь руками машет», и «восемь ног сверкают в его блестящем животе», и «на волнах шел румянец... губами плотно шевеля» (море вечером) и др. Автор словно бы не только не старается думать о том, что видит, но не пытается даже всматриваться и ограничивается передачей самого общего, самого первоначального, как бы мгновенного впечатления, причем очень ассоциативного. Поэтому чаще всего у Заболоцкого «голова — как блюдо», «пасть открыта, словно дверь», «мясо... лежит как красная дыра» (стр. 33) и т. п. Это даже скорее не впечатления, а рефлексy, стремительная ответная реакция органов чувств на предметы.

Его стихи словно бы сознательно освобождены автором от смыслового груза и призваны отражать «нерассуждающее подсознание» (А. Селивановский). Поэтому многие стихи этой книги (вроде «Черкешенки», «Движения») целиком, не говоря уже об отдельных образах, — кажутся своеобразными ребусами:

И грянул на весь оглушительный зал:  
— Покойник из царского дома бежал!  
Покойник по улицам гордо идет,  
его постояльцы ведут под уздцы;  
он голосом трубным молитву поет  
и руки ломает наверх.  
Он — в медных очках, перепончатых рамах,  
переполнен до горла подземной водой,  
над ним деревянные птицы со стуком  
смыкают на створках крыла.  
А кругом — громобой, цилиндров бряцанье  
и курчавое небо, а тут —  
городская коробка с расстегнутой дверью  
и за стеклышком — розмарин.

(43)

Именно потому, что автор «Столбцов» не шел дальше фиксации разрозненных ощущений, отдельных рефлексов, стихи сборника, как правило, состоят из называния, перечисления предметов, событий, людей, признаков. Причем эти предметы, события, люди выглядят как бы обесмысленными, нарочито деформированными. Это был своеобразный протест против мещанского мира. «Остранение» этого мира представлялось поэту действенным оружием в борьбе с ним. Но это был наивный путь. Автор сам

выглядел человеком, словно испуганным внезапно представшим перед ним злом и потерявшим ясность мысли и речи. И потому его ирония над этим миром — горькая, болезненная и главное — бес-содержательная.

Однако уже частично в «Столбцах», но особенно во «Второй книге» стихов Заболоцкого (1937) обнаружилась такая особенность его поэтического видения мира, как стремление уловить, запечатлеть отдельные, даже мимолетные состояния вечно меняющейся природы, раскрыть те внутренние процессы, которые скрыты «внешними знаками» предметов и явлений природы, по мысли поэта, лишь кажущейся гармонической. Эта особенность поэзии Заболоцкого осталась присущей ему до конца, хотя и существенно изменялась. В одном из программных стихотворений 1947 года, которое так и называется «Я не ишу гармонии в природе», поэт сформулировал свое отношение к миру:

Я не ишу гармонии в природе.  
Разумной соразмерности начал  
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе  
Я до сих пор, увы, не различал.<sup>52</sup>

И если мы действительно обратимся к пейзажной лирике Заболоцкого (а она у него преобладает), то заметим эту ее необычность: стихи словно бы написаны натурфилософом, пристально наблюдающим живой, иногда микроскопический мир жизни природы.

Наиболее полно выразил поэт свою натурфилософию в стихотворении 1932 года — «Лодейников» — словами героя:

... В душе моей сраженье  
Природы, зренья и науки.  
Вокруг меня кричат собаки,  
Цветет в саду огромный мак, —  
Я различаю только знаки  
домов, растений и собак.

Что же различает поэтическое зрение автора за этими «внешними знаками»?

Лодейников открыл лицо и поглядел  
в траву. Трава пред ним предстала  
стеной сосудов. И любой сосуд  
светился жилками и плотью. Трепетала  
вся эта плоть и вверх росла, и гуд  
шел по земле. Прищелкивая по суставам,  
пришлепывая, странно шевелясь,  
огромный лес травы вытягивался вправо —  
туда, где солнце падало, светясь.  
И то был бой травы, растений  
молчаливый бой.  
Одни, вытягиваясь жирною трубой  
и распустив листья, других собою мяли,

<sup>52</sup> Н. Заболоцкий. Стихотворения, Гослитиздат, М., 1957, стр. 5.

и напряженные их сочлененья выделяли  
густую слизь. Другие лезли в щель  
между чужих листов. А третьи,  
как в постель,  
ложились на соседа и тянули  
его назад, чтоб выбился из сил.<sup>53</sup>

Эта природа не похожа ни на пушкинскую, ни на некрасовскую, ни на тютчевскую, ни на есенинскую. В русской поэзии не было такого. «Трава... предстала стеной сосудов», каждый из которых «светится жилками и плотью»; «лес травы», «прищелкивающий по суставам»; «бой травы, растений молчаливый бой»; «жирные трубы» трав «напряженными» своими «сочленениями» выделяют «густую слизь» и т. д. — все это скорее похоже на заметки ботаника, воспринимающего не природу, пейзаж в целом, а отдельные ее «составные», как в гербарии. И основная мысль стихотворения ближе к естественнонаучной, чем поэтической.

В этом, между прочим, и слабость лирики Заболоцкого тех лет: стихи нередко оказываются лишенными цельного, эмоционального, человеческого восприятия; природа часто становится самоцельным объектом, а не средством выражения мироощущения человека.

Интересно, что и сами метафоры у Заболоцкого в этих стихах очень отличаются от обычных поэтических метафор. Если он говорит «природа пела», то как бы не в переносном, а в прямом смысле:

Природа пела. Лес, подняв лицо,  
пел вместе с лугом. Речка чистым телом  
звенела вся, как звонкое кольцо.  
На луге белом  
трясли кузнечики сухими лапками,  
жуки стояли черными охалками, —  
их голоса казались сучками.<sup>54</sup>

А такие, например, образы, как «солнечная масса» (солнце), «осенних листьев сохлось вещество», «архитектура осени», «расположение в ней воздушного пространства» (стр. 20—21) и др., очень частые в поэзии Заболоцкого, идущие от книжной, научной терминологии, а не живого поэтического созерцания, также свидетельствуют о своеобразии самой природы наблюдательности поэта.

Не ставя перед собой задачи охарактеризовать все творчество Заболоцкого, путь его развития, подчеркнем лишь, что его художественное видение мира (пристальное внимание к подробностям и т. п.) и в связи с этим своеобразие его поэтической образности во «Второй книге» существенно обогатились аналитической мыслью, хотя еще во многих случаях оставались «вещью в себе»,

<sup>53</sup> Н. Заболоцкий. Вторая книга. Стихи. ГИХЛ, Л., 1937, стр. 9—11.

<sup>54</sup> Там же, стр. 11. (Курсив наш, — П. В.).

не приобретали той философской насыщенности, на которую претендовал поэт. Человеческое обнаруживалось неопределенно и слабо.

В последний период творчества Заболоцкий, оставаясь оригинальным поэтом, решительно отказывался не только от зауми и нарочитой усложненности «Столбцов», но и от дробности, разобщенности отдельных образов и предметов, с одной стороны, и научно-книжного подхода в характеристике этих предметов и явлений — с другой. Поэт упорно шел к ясному, полновесному слову и образу, к эмоционально-экспрессивной образности, углубляющей и усиливающей восприятие мира живым человеком, человеком определенных чувств, настроений, мыслей. В прекрасном стихотворении «Читая стихи» (1948), направленном, как нам думается, против стихов типа пастернаковских и, по-видимому, собственных ранних стихов, Заболоцкий писал:

Любопытно, забавно и тонко:  
Стих, почти не похожий на стих.  
Бормотанье сверчка и ребенка  
В совершенстве писатель постиг.

И в бессмыслице скомканной речи  
Изошренность известная есть.  
Но возможно ль мечты человечьи  
В жертву этим забавам принести?

И возможно ли русское слово  
Превратить в щебетанье щегла,  
Чтобы смысла живая основа  
Сквозь него прозвучать не могла?

Нет! Поэзия ставит преграды  
Нашим выдумкам, ибо она  
Не для тех, кто, играя в шарады,  
Надевает колпак колдуна.

Тот, кто жизнью живет настоящей,  
Кто к поэзии с детства привык,  
Вечно верует в животворящий,  
Полный разума русский язык.<sup>55</sup>

Сам поэт в своей поэтической практике теперь стремится полностью реализовать эти обретенные им принципы, не «посягая» на собственную творческую индивидуальность. Его художественные образы становятся истинно поэтическими благодаря тому, что острота наблюдательности поэта, точность глаза обращена не просто к самим предметам, но к человеческим чувствам и переживаниям:

Обрываются речи влюбленных,  
Улетает последний скворец.  
Целый день осыпаются с кленов  
Силуэты багровых сердец.

---

<sup>55</sup> Н. Заболоцкий. Стихотворения, стр. 74.

Что ты, осень, наделала с нами!  
В красном золоте стынет земля.  
Пламя скорби свистит под ногами,  
Ворохами листвы шевеля.<sup>56</sup>

Разница между такими стихотворениями и стихами из «Столбцов» и «Второй книги» весьма существенная. Если раньше поэтические образы чаще выпячивались какими-то отдельными, разрозненными островками, между которыми трудно было пробраться к главной мысли, то здесь все поэтические образы стихотворения, сами по себе очень оригинальные, подчинены общей идее, создают определенное настроение, ведут читателя к авторской чувствуемой мысли. Образ «пламени скорби» — осенней листвы завершает эмоционально-смысловое восприятие природы, выраженное в предшествующих, как бы подчиненных образах (осыпающиеся листья кленов — «силуэты багровых сердец»; стынущая земля «в красном золоте» осени и др.).

В творчестве Н. Заболоцкого последнего времени человек, его духовный мир заняли определяющее место. Поэт часто стал непосредственно обращаться к судьбам людей, общества. И его раздумья над ними и природой в ее первозданности приводят теперь не к унижению, а к возвышению человека, в труде и мыслях которого поэт увидел подлинную красоту и гармонию, подчиняющую стихийные и противоречивые силы природы. Здесь уже нет механического разложения мира на составные «приметы», как это было в ранних стихах Заболоцкого. Мир предстает в очеловеченных образах, не теряя и своей объективной содержательности.

В таких блестящих стихотворениях, как «О красоте человеческих лиц», «Старая актриса», «Некрасивая девочка», «Осенние пейзажи», «Вино», «Возвращение с работы», «Ходоки», «Уступи мне, скворец, уголок» и других, Заболоцкий, думается, сумел подняться до высокохудожественного и подлинно оригинального мастерства в раскрытии облика современника. Нельзя согласиться с критиком И. Роднянской, которая считает, что в этих стихах Заболоцкий, отказавшись от старых своих принципов, «не нашел» «новой дороги», что эти стихи «едва ли намного выше заумных, туманных „экспериментальных“ стихов ранней книжки», что эти стихи «так не поэтичны».<sup>57</sup>

Мы видим, таким образом, что, во-первых, художественная наблюдательность, а в связи с этим и поэтическая образность поэта определяется в конечном счете его общественной позицией, его эстетическими представлениями, его опытом жизни и т. д., и, во-вторых, она изменяется, как изменится и сам человек, под влиянием жизни. Достигая гражданской и просто человеческой зре-

<sup>56</sup> Там же, стр. 108.

<sup>57</sup> И. Роднянская. Поэзия Н. Заболоцкого. «Вопросы литературы», 1959, № 1, стр. 136.

лости, поэт, если он истинный, всегда отказывается от нарочитости, «специальной» поэтической усложненности и идет к глубокой простоте и ясности.

Очень хорошо вскрыл эту закономерность Владимир Луговской — один из больших советских поэтов, сам в свое время увлекавшийся формальным «новаторством», в частности «изобретательством» конструктивистов. Выступая на поэтическом совещании РАППа в 1932 году, он объяснил на примере своего творческого пути сущность заблуждений и открытий в поэзии, суть поэтического творчества вообще.

Осуждая тех поэтов, которые живут только «ощущением вещей», «осязательным и слуховым ощущением», В. Луговской говорил: «Это кладет свою печать на все его писательское дело. У него необычайно утончается ощущение, восприятие отдельных миггов, отдельных моментов бытия; получается распад цельной функции, каковой является, например, зрение, на мелкие функции, которые дают приблизительное представление о действительности.

«Слепой, который изумляет точностью своих ощущений, который узнает вас за 40 шагов и после ощупывания знает абсолютно точно ваше лицо, — видит ли он? Нет! Для писателя — это распад формы, это распад поэзии, распад литературы на тончайшие миги, на тончайшие нити и т. п.

«У нас многие начали увлекаться этим распадом, этой необычайной виртуозностью осязания, слуха и обоняния».<sup>58</sup> Между тем задача поэзии состоит не в «расчленении мира на ощущения», а в «собрании» его.

Эту «оригинальность» и «виртуозность» Луговской справедливо связывал с общественно-эстетической позицией писателя, его освоением наследия. Оригинальность, которая, по мнению Луговского, «держится» на «приемах», на деле оказывается не чем иным, как стремлением «выкрутиться из рук эпохи».

«Истинная оригинальность писательского творчества, — справедливо заключал В. Луговской, — состоит в том, чтобы шагнуть в тот колоссальный мир социальных идей, который перед нами стоит почти нетронутый и неотображенный, такой богатый, с таким простором тем и образов, которых на сто поколений вперед хватит».<sup>59</sup>

Вот почему не только вообще неверно говорить о необычности<sup>60</sup> метафорического мышления поэта как признаке оригинальности и истинности его поэзии, но очень важно, особенно когда речь идет о большом художнике, правильно понимать тенденции его развития. Иногда утверждают (хотя ничем не доказывая),

<sup>58</sup> В. Луговской. Мой путь к пролетарской поэзии. «Красная новь», 1932, № 5, стр. 185.

<sup>59</sup> Там же, стр. 186.

<sup>60</sup> В данном случае мы имеем в виду необычность в смысле экстравагантности.

что в смысле «новаторства» поисков «формы» Блок многим обязан символизму, Маяковский — футуризму, Есенин — имажинизму и т. д. На самом же деле наоборот, только преодолевая формалистические увлечения и заблуждения, истинный поэт обретает свое подлинное мастерство. А эти увлечения лишь тормозят его развитие. Невозможно правильно оценить и сильные стороны таких поэтов, как Маяковский, Блок, Есенин, Заболоцкий, Луговской и др., если неверно истолковывать главное — от чего и куда шел в своем развитии поэт, и тем более, если игнорировать это развитие.

Например, В. Жирмунский так определял особенности поэзии А. Блока: «Развивая метафору по внутренним художественным законам, он не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность, чтобы создать впечатление иррационального, сверхреального, фантастического».<sup>61</sup>

Это верно, но лишь применительно к наиболее ранним — мистическим, нереалистическим стихам Блока. Автор же именно в этом видит особенности поэтики Блока вообще, причем положительные. Он писал далее: «Таким образом, как поэзия метафоры, лирика Блока необычайно смело и последовательно развивает приемы метафорического стиля. Поэт-романтик не только окончательно освобождается от зависимости по отношению к логическим нормам развития речи, от робкой оглядки в сторону логической ясности, последовательности, он отказывается даже от возможности актуализировать словесное построение в непротиворечивый образ (наглядное представление), т. е. вступает на путь логического противоречия, диссонанса, как художественного приема, мотивированного иррациональностью общего замысла поэта».<sup>62</sup>

Можно ли именно в этом видеть заслуги Блока перед русской поэзией, как это делает В. Жирмунский? И разве не преодолевал поэт как раз эти качества, идя к циклу о России и особенно к «Двенадцати» и «Скифам»?!

Например, образная система «Двенадцати» подтверждает, что Блок не только не освобождается «от зависимости по отношению к логическим нормам развития речи, от робкой оглядки в сторону логической ясности», но, напротив, приближается к ясности ораторской, публицистической речи. Об этом свидетельствует не только лексика, призывные интонации («Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг!»),<sup>63</sup> но и вся образная система. Блок использует различные поэтические средства и приемы зрительной и звуковой передачи реального мира (вплоть до плакатных и лубочных):

<sup>61</sup> В. Жирмунский. Поэзия Блока. В кн.: Об Александре Блоке, стр. 117.

<sup>62</sup> Там же, стр. 123.

<sup>63</sup> Александр Блок. Собрание сочинений в восьми томах, т. 3, Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 353.

Стоит буржуй на перекрестке  
И в воротник упрятал нос.  
А рядом жметесь шерстью жесткой  
Поджавший хвост паршивый пес.<sup>64</sup>

Стихия народной жизни, народного языка, народного образа мышления властно проникла в сознание поэта, определив новую, почти небывалую для Блока образную систему.

В таких произведениях, как «Двенадцать» и «Скифы» (кстати, лучших произведениях поэта), Блок вышел в широкий мир социальных страстей и идей, который изменил весь строй его поэтического мышления. К этому шел поэт долго и упорно, оставаясь самим собой, очень непохожим ни на Маяковского, ни на Д. Бедного, ни на С. Есенина, которые, каждый по-своему, в своем развитии испытали благотворное влияние живой реальной действительности.

Если для А. Блока и В. Маяковского путь к освоению жизненного и эстетического опыта широких народных масс был хотя и сложным, но последовательным и целеустремленным, если эти поэты постепенно преодолевали чуждые народу вкусы, пристрастия, образ мышления, наложившие печать на их раннее творчество, то Есенин прошел более извилистый путь поисков почвы для подлинного новаторства.

Дело в том, что условия, формировавшие идейные, нравственные и эстетические вкусы молодого поэта, были довольно прочными и благоприятствовавшими выбору верных творческих принципов: это трудовая крестьянская среда, многообразный мир простых и непосредственных чувств и переживаний, это живая народная речь и богатейший опыт народного творчества, которое хорошо знал и любил Есенин, это Кольцов, Пушкин, Некрасов, Шевченко, Белинский, Гоголь, которыми Есенин увлекался с детства, это, наконец, обстановка московского периода жизни (народный университет Шанявского, работа в типографии, суриковский кружок и т. п.).

И действительно, именно эти условия определили миропонимание, нравственные и эстетические идеалы молодого поэта. Его ранние стихи целиком навеяны этой средой. В них нашли прямое и безыскусное выражение непритязательная сельская природа, чувства и думы, навеваемые ею, деревенские обычаи и нравы. Несколько позже усиливаются социальные мотивы («Калики», «Молитва матери», «Побирушка», «Кузнец» и другие, особенно «Тяжело и прискорбно мне видеть»). Причем демократические симпатии и настроения Есенина определились совершенно ясно. В чисто поэтическом отношении сильное влияние оказали на него Кольцов, Некрасов и Пушкин, особенно устное народное творчество. Это проявилось не столько в прямых подражаниях и перекличках, сколько в характере поэтической наблюдательности, разного видения мира.

<sup>64</sup> Там же, стр. 355.

Усиленному вниманию к национальному характеру, истории народа, обнаруженному поэтом уже в дореволюционные годы, особенно в цикле исторических поэм («Песнь о Евпатии Коловрате», «Марфа Посадница», «Ус»), сопутствовал углубленный интерес к истокам образного творчества, в частности русской поэзии. Его поиски приводят к раздумьям над судьбами народного творчества, дохристианских языческих верований, над особенностями народного быта и художественного мышления. Увлеченный этими разысканиями и «открытиями», Есенин приходит к выводу о глубоких связях русской литературы (поэзии) с национальными корнями, уходящими в глубокую древность, в частности с художественным и житейско-философским мышлением простого селянина. Свои раздумья и умозаключения он изложил в 1918 году в теоретическом трактате «Ключи Марии».

Однако в значительной мере под влиянием мифологической школы русских фольклористов Есенин придал самодовлеющее значение философскому и эстетическому созерцанию наших предков, минуя сложный комплекс социальных и исторических отношений. Толкование Есениным многих особенностей мышления и духовной жизни русского крестьянина (определение смысла буквенных знаков, художественного «орнамента» и т. п.) получило в трактате идеалистический и иногда даже мистический характер. Но главная задача, которую поставил перед собой Есенин, — «заглянуть в сердце нашего народного творчества», раскрыть поэтическую и музыкальную «душу» народа, с тем чтобы найти истоки образности русской поэзии, — решается им практически. Обнаружив в народном художественном мышлении (на материале пословиц, поговорок и загадок) довольно сложную систему создания поэтических образов, которую он охарактеризовал как трехступенчатую (образы «от плоти», «от духа» и «от разума»), Есенин стремится как бы реализовать эти наблюдения в своем художественном творчестве. Опираясь на поэтические образы, лежащие в основе пословиц, загадок, поговорок, Есенин, как ему думалось, по тому же принципу создает свои образы. Его стихи предреволюционных и первых революционных лет поражают обилием усложненных метафорических образов:

Облака лают,  
Ревет златозубая высь...  
Пою и взываю:  
Господи отелись!<sup>65</sup>

Рыжий месяц жеребенком  
Запрягался в наши сани.  
(2, 27)

<sup>65</sup> Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1961, стр. 13. (Далее в тексте указания на это издание: первая цифра — том, вторая — страницы).

Заря, опуская веки,  
Будет звездных ловить в них рыб.

(2, 42)

Но подобная «остраненность» имеет свою закономерность, определившуюся теми принципами образотворчества, к которым пришел тогда поэт в результате изучения устной народной поэзии. По существу приведенные метафоры (как и большинство других подобных) — лишь переосмысленные образы пословиц, загадок, поговорок.<sup>66</sup> Но часто Есенин на основе фольклора создает ряд метафорических образов, передающих не только явления природы (заря — котенок, туча — кобыла, месяц — конь, птицы — звезды и т. п.), но и человеческие переживания («Хорошо бы на стог улыбаясь, Мордой месяца сено жевать» и т. п.). И хотя среди подобных метафорических образов было немало действительно удачных, нельзя не видеть известную нарочитость и манерность многих из них. Они порой приобретали «самоценный» смысл («О ланиту дождей Преломи Лезвие заката»). В поэтической образности стихов Есенина этих лет мы видим, безусловно, дальнейшие поиски более глубоких принципов художественного постижения действительности. Однако эти поиски в сильной степени усложнились разного рода влияниями — сначала Н. Клюева, а затем литературного модернизма. Но даже в те годы поэтические образы Есенина решительно отличались от вычурных образ-оборотней его собратьев-имажинистов.

Нельзя преувеличивать влияния имажинизма на Есенина, но все же оно, как и вся литературно-богемная модернистская среда, в которой находился в это время поэт, способствовало не преодолению его заблуждений, а усилению отрицательных сторон творчества. Отчасти эти же заблуждения приводят к тому, что в годы революции Есенин пишет ряд произведений отвлеченного, символического характера (поэмы «Инония», «Октоих», «Отчарь» и др.), далеких от реальной действительности.

Мучительное желание понять новую действительность и найти свое место в ней в конечном счете приводит Есенина к выводу о ложности того пути, которым он начал идти, и бесперспективности всякого модернизма, формального экспериментаторства. «У братьев моих, — писал он в 1921 году, — нет чувства родины во всем широком смысле этого слова, потому у них так и не согласовано все. Потому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривлянья».<sup>67</sup>

<sup>66</sup> Ср., например, у Даля: «Сивый жеребец на все царство ржет» (гром), «Лысый мерин через ворота глядит» (месяц) (Пословицы русского народа. Сборник В. Даля, Гослитгиздат, М., 1957, стр. 950, 952); у Садовникова: «Из ворот в ворота — летит шука золота» (заря) (Д. Н. Садовников. Загадки русского народа. СПб., 1876, № 1821) и др.

<sup>67</sup> С. Есенин. Быт и искусство. «Знамя», 1921, № 9.

А в автобиографии он еще раз подчеркнет: «Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом».<sup>68</sup> И тут же: «В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину».

Эти признания имеют принципиально важное значение не только для понимания судьбы имажинизма. Они указывают на связь образности и жизненных идеалов поэта, характеризуют «почву» творчества, которая определяет его эстетические вкусы. Большая правда в искусстве «за органическим образом», — этот вывод, так решительно сформулированный Есениным, поэтом, отдавшим много сил поискам «самоценных», «оригинальнейших» образов, на наш взгляд, представляет собой вывод исключительной ценности, и не только по отношению к Есенину. «Органический образ» — это и есть поэтический образ, созданный на основе выяснения естественных соотношений предметов и явлений, т. е. органически как бы вытекающий из свойств самих реальных предметов.

Этот поворот в исканиях Есенина оказался исключительно плодотворным для его развития как советского поэта.

Пройдя сложный путь поисков поэтической образности, Есенин вернулся к тому, с чего начинал, — условно говоря, к пушкинскому началу. И именно в последние годы особенно сильно проявился самобытнейший талант Есенина.

---

6

Большинство советских поэтов не проходило кружных путей к подлинному искусству. Под влиянием среды, реалистических национальных традиций, конкретного участия в практической жизни народных масс у них формировались и совершенствовались такие представления о сущности и задачах искусства, которые не расходились с общенародными. Это позволяло им наиболее органично развивать свой талант.

Но если в целом по отношению к таким поэтам, как Д. Бедный, А. Твардовский, М. Исаковский, Я. Смеляков, Б. Корнилов, А. Прокофьев, Н. Рыленков, А. Сурков, Д. Кедрин, С. Смирнов, В. Федоров, и другим почти ни у кого не возникает сомнений в талантливости каждого из них, то при разговоре о своеобразии их мастерства, в частности поэтических образов, иногда можно услышать скептические нотки: похоже! Такое мнение может складываться на основании узкого представления о поэтической образности.

---

<sup>68</sup> Есенин о себе. «Вечерняя Москва», 1926, 6 февраля. (Курсив наш, — П. В. ).

Даже при наибольшей близости таких поэтов (А. Твардовский и М. Исаковский, Я. Смеляков и Б. Ручьев), они оказываются поэтами очень оригинальными. И дело не только в том, что у каждого из них есть свои излюбленные темы, образы, ритмы, но и в неповторимой поэтической атмосфере стихов в целом.

Близость природы художественного видения у разных поэтов не мешает им оставаться очень своеобразными даже в произведениях на близкие темы. Вот несколько примеров:

- 1) Еще закон не отвердел,  
Страна шумит, как непогода.  
Хлестнула дерзко за предел  
Нас отравившая свобода.  
  
Россия! Сердцу милый край!  
Душа сжимается от боли.  
Уж сколько лет не слышит поле  
Петушьи пенье, песий лай.  
  
Уж сколько лет наш тихий быт  
Утратил мирные глаголы.  
Как оспой, ямами копыт  
Изрыты пастбища и доли.<sup>69</sup>
- 2) Как вы, люблю я родину,  
Но — не рабыню-Русь,  
Которой помыкала бы  
Разъевшаяся гнусь.  
  
Люблю я Русь народную,  
Советский вольный край,  
Где мироедам — места нет,  
Где труженикам — рай.<sup>70</sup>
- 3) И теперь взглянуть на запад  
От столицы. Край родной!  
Не на шутку был он заперт  
За железною стеной.  
  
И до малого селенья  
Та из плена сторона  
Не по щучьему веленью  
Вновь сполна возвращена,  
  
По веленью нашей силы,  
Русской, собственной своей.  
Ну-ка, где она, Россия,  
У каких гремит дверей!<sup>71</sup>
- 4) Ничего нам, Родина, не надо,  
Кроме как, везде других милей,

---

<sup>69</sup> Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. 3, стр. 141.

<sup>70</sup> Демьян Бедный, Собрание сочинений в пяти томах, т. II, Гослитиздат, М., 1954, стр. 324. (Далее в тексте указания на это издание: римские цифры — том, арабские — страницы).

<sup>71</sup> А. Твардовский. Стихотворения и поэмы в четырех томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1959, стр. 348. (Далее в тексте указания на это издание: первая цифра — том, вторая — страницы).

Шла, жила, цвела б твоя отрада  
В самой высшей радости своей.

Ты за это в битвы снарядила  
Сыновей, чтоб вновь из года в год  
Ходуном сама земля ходила  
От твоих ликующих работ!<sup>72</sup>

Даже не заглядывая в сноски, каждый, знакомый с советской поэзией, без особого труда назовет авторов этих стихов. А ведь в них как будто (именно как будто!) и слова одинаковые, и построение фразы очень близкое, и поэтические образы примерно одни и те же (Россия — «сердцу милый край» (у Есенина), «вольный край» (у Д. Бедного), «край родной» (у Твардовского), край «других милей», «отрада» (у Прокофьева) и т. п.). Но, несмотря на эту близость, неповторимо свое у каждого из этих поэтов, особый строй мыслей, чувств, переживаний улавливается совершенно определенно. Чувства и переживания каждого автора очень органичны всему строю стиха, они отражают не только особенности духовного облика поэта, но и особенности эпохи, в которую создавались стихотворения. «Русь народная, советский вольный край», где «мироедам — места нет», а «труженикам — рай» и т. д. — эти образы, эти эпитеты, определения, выраженные именно в такой форме и характерные вообще для всей поэзии Д. Бедного, совершенно несвойственны Есенину. В то же время есенинские образы, связанные с темой новой родины («страна шумит, как непогода», «Россия!... Душа сжимается от боли» и т. п.), как и многие другие в его стихах, непохожи на образы ни Д. Бедного, ни Твардовского. Одним словом, они своеобразны и непохожи так же, как непохожи личности их создателей.

Как правило, у каждого поэта, придерживающегося принципа «органического» образотворчества, есть свои излюбленные поэтические образы, которые отражают наиболее устойчивые черты мироощущения и миропонимания поэта, его жизненных и эстетических вкусов и особенности образной системы в целом.

У Есенина, например, часто встречаются поэтические образы, связанные с цветами, птицами, животными (васильки-глаза, любовь-калинушка, березка-девушка, лебеди — руки милой, жизнь — запряженная тройка и т. п.). Часто один и тот же образ повторяется, обогащаясь, развиваясь или просто поворачиваясь новой стороной. Даже эпитеты в стихах Есенина нередко превращаются как бы в постоянные; у него «золотые»: осень, волосы, сено, день, роща, юность, листья и т. д.; «синие»: небо, тоска, глаза, край, раздолье, воздух и т. д.; «звонкие»: юность, песня, птицы и т. д. И такое употребление эпитетов не является, конечно, признаком бедности словаря Есенина. Эти эпитеты (как и «повторяющиеся» метафоры) приобретают неповторимый есенинский колорит и пе-

<sup>72</sup> Александр Прокофьев, Сочинения в двух томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1957, стр. 451.

редают своеобразный духовный мир поэта, его мироощущение, психический склад.<sup>73</sup>

Совсем иной характер имеет поэтическая образность в произведениях Д. Бедного, М. Исаковского, А. Твардовского, А. Прокофьева — поэтов, природа художественной наблюдательности, художественного видения мира которых имеет общую почву. Излюбленные образы Есенина невозможно себе представить, например, в стихах Д. Бедного, очень маловероятны они и в стихах А. Твардовского или М. Исаковского. И не только потому, что строй субъективных чувств, переживаний у этих поэтов во многом иной, но и потому, что иные предметы и явления, иные их свойства задерживают главное внимание этих поэтов.

Поэт-боец, поэт-агитатор, хорошо понимающий движение общественной жизни, смысл и направление борьбы, расстановку социальных сил и обеспокоенный в первую очередь активным участием своей остро классовой музыки в исторических событиях, главными героями которых были широчайшие народные трудовые массы, — Д. Бедный улавливал прежде всего социальные связи явлений. Необходимость предельной простоты и ясности поэтического слова, обращенного к массовому читателю и слушателю, диктовали поэту и определенный характер поэтических образов, интонации и т. п. Эта поэтическая речь, подвижная и многообразная разговорно-бытовыми и вместе с тем агитационно-разъяснительными интонациями, не терпит образов-намёков, образов полутеневых, неясных и двусмысленных.

Д. Бедный очень четко и определенно сформулировал эту свою эстетическую позицию:

Нет, наша речь красна *здоровой красотой*.  
В здоровом языке *здоровый* есть устой.  
Гранитная скала *шлифуется* веками.  
Учитель мудрый, речь *ведя* с учениками,  
Их учит истине и *точной* и простой.  
Без *точной простоты* нет Истины Великой.

.....  
Что до меня, то я *позиций* не сдаю,  
На чем стоял, на том *стою*,  
И, не *прельщаяся* обманной красотой,  
Я *закаляю* речь, живую *речь* свою,  
Суровой *ясностью* и *честной простотою*.

(III, 163—164)

Вот почему поэтическая речь Д. Бедного и по своему содержанию, и по структуре совсем иного плана, чем у Есенина.

Наиболее часто встречающиеся у Д. Бедного поэтические образы связаны с жизнью, бытом и борьбой народных масс («стон народа», «жестокое иго», «лютый враг» (II, 74), «отряд наш

<sup>73</sup> Подробнее см. об этом в моей статье «Народно-поэтические традиции в творчестве С. Есенина». («Русская литература», 1961, № 3).

боевой» (II, 75), «на крутых путях свободы» (II, 75), «правда-матка» (II, 325), «алый стяг» (II, 75) и т. п.) и почти никогда не основываются на явлениях природы. Они прежде всего общественного, социального (и чаще политического) содержания. Но это вовсе не означает, что Бедному были не под силу образы иного характера. Такие чудесные лирические произведения, как «Снежинки», многие басни говорят о том, что Д. Бедному как поэту подвластны были не только «классовые категории», но и природа, тончайшие лирические переживания. Значит, дело не в том, что Есенин — лирик, а Бедный — поэт-агитатор, и даже не в степени таланта. Главное — в направлении художественного видения поэта, обостренности взгляда его на те или иные явления реального мира, творческой взволнованности определенными предметами и явлениями этого мира.

Природа таланта Д. Бедного, его понимание назначения искусства были таковы, что он не считал для себя возможным в тех условиях «отвлекаться» на то, что не связано непосредственно с общественной жизнью и борьбой народа. Для него эта сторона действительности была и главной темой, и пафосом его творчества так же, как для Есенина — раскрытие сокровенного интимного мира человека в его связях с окружающей природой и происходящими в обществе событиями. Объективные события истории, народные судьбы получили в поэзии Есенина несравненно более опосредованное освещение, чем в поэзии Д. Бедного.

Поэтому и поэтическая образность Бедного в первую очередь связана с народно-речевой (пословичной, поговорочной, идиоматической и т. п.) основой. Здесь, главным образом, Д. Бедный находит наиболее богатую питательную почву для создания выразительных и необычайно близких крестьянским, солдатским и рабочим массам социально заостренных поэтических образов. Как ни у одного из поэтов, закладывавших основы советской поэзии, у Д. Бедного все произведения основаны с точки зрения поэтической образности на народных представлениях о предметах и явлениях, они предельно насыщены народной фразеологией. Часто поэт создает развернутые поэтические образы именно на этой почве. Вот, например, образ Правды:

Еще, друзья, приметой  
Отмечен я одной:  
Язык — мое оружие —  
Он ваш язык родной.

Без вывертов, без хитростей,  
Без вычурных прикрас  
Всю правду-матку попросту  
Он скажет в самый раз.

Из недр народных мой язык  
И жизнь и мощь берет,  
Такой язык не терпит лжи.  
Такой язык не врет.

У Кривды — голос ласковый,  
Медовые уста,  
У Правды — речь укорная,  
Сурова и проста;

У Кривды сто лазеечек,  
У Правды — ни одной;  
У Кривды — путь извилистый,  
У Правды — путь прямой;

В сапожках Кривда в лайковых,  
А Правда — босиком, —  
Но за босою Правдою  
Пойдем мы напрямиком.

(II, 324—325)

«Язык родной без вывертов, без хитростей, без вычурных прикрас», «правда-матка», «из недр народных», «язык не терпит лжи», «медовые уста» Кривды, «речь укорная» Правды и т. д. — все эти «маленькие образишки» стихотворения, характеризующие образ народной Правды, почерпнуты, как будто даже без авторского переосмысления, из речи самого народа. Каждое из этих определений «правды» и «кривды» закреплено в многочисленных пословицах и поговорках русского народа (см., например, сборник Даля).

Д. Бедный и все свои поэтические образы создает путем прямого (очень редко переносного) использования образных слов и выражений. Поэтому они не требуют для массового читателя (на которого и рассчитаны произведения Бедного) дополнительной расшифровки заключенного в них смысла. И это отнюдь не означает бедности этих образов. Напротив, сила и своеобразие демьяновских художественных образов, в частности и метафорических, как раз в том и состоит, что они вбирают общественный и просто житейский опыт масс, в особенности опыт революционной борьбы, и потому всегда имеют обобщающее социальное значение.

Мастерство Бедного заключается в том, что благодаря тонкому чутью слова, знанию богатств родного языка он блестяще умеет в «готовых» формах его (которые бесконечно многообразны) найти такую, которая с наибольшей полнотой и экспрессивной силой выражает нужное содержание мысли. В контексте образного повествования эта устоявшаяся языковая форма приобретает оригинальный и часто радостно-неожиданный смысл, т. е. становится новаторским поэтическим образом. Когда, например, демьяновский мужик обращался к «народнику» со словами:

Ты что же, думаешь, напал на дурака?  
Аль мужики от бар когда добро видали?  
Аль наша память коротка?  
Проваливай отсель, собачий сын, пока  
Тебе бока не обломали!

(I, 62)

то обычные идиоматические и пословичные выражения («напасть на дурака», «память коротка», «бока наломать» и др.) применительно ко всем известной тактике так называемых новых народников и их «заслугам» в годы первой русской революции действительно приобретали в 1912 году силу совершенно своеобразной и глубокой художественной характеристики как предреволюционного крестьянства, так и тех господ, которые пытались стать его идеологами.

Или, например, признание капиталиста в другом предреволюционном стихотворении:

Ты не заметила: рабочие . . . поют!  
Поют с недавних пор, идя домой с работы.  
Так эти песни мне покою не дают!  
Попробовал певцов приструнить я постороже, —  
Так нет, спокойны все: ни криков, ни угроз.  
Но стоит им запеть, как весь я настороже!  
И слов не разберешь, а жутко. . . И по коже,  
Поверишь ли, дерет мороз!

(I, 79—80)

Здесь хорошо передано социальное содержание ощущений «героя» через самое привычное «мороз по коже». Словесная устойчивая формула действительно превратилась в содержательный художественный образ, который и подготовлен и усилен всем предшествующим словесным материалом вплоть до очень удачно найденного рифмующегося слова «настороже».

Такие образы нельзя рассматривать вне всего смысла стиха, вне словесного окружения.

Наиболее ярко и своеобразно из современных поэтов подобный принцип образотворчества проявился у А. Твардовского.

Вместе с тем характер художественного мышления Твардовского, а следовательно и поэтической образности, существенно отличается от художественного мышления Д. Бедного и С. Есенина. Это отчетливо воспринимается читателем уже при самом общем сравнении наиболее типических для этих поэтов образов. Например, в поэзии Твардовского мы вовсе не найдем тех поэтических образов, которые являются излюбленными для Есенина (лихой тройки, белых лебедей, буйной юности, цветов и т. п.). Наиболее характерные, «сквозные» образы Твардовского, поэта совсем другого гражданского и художественного склада, чем Есенин, существенно отличаются в то же время и от демьяновских.

Твардовский — поэт остросоциальных тем, широкого философского и исторического мышления — постоянно, во всех своих произведениях, вплоть до интимно-лирических, как бы устремлен в объективный мир. Его заботит прежде всего жизнь, духовный склад, судьба трудовых масс в их поступательном развитии. Интересы, переживания, радости и боль Твардовского-поэта связаны с большим миром социальных страстей и борьбы. Это — воздух,

которым дышит и живет поэт. Твардовский, сочетающий в себе (может быть, как ни один из современных поэтов) повествователя, летописца народной жизни и выразителя дум, устремлений, совести широчайших народных масс, постоянно склонен к образам широких обобщений. И такие образы, будучи очень оригинальными, оказываются «массовидными», близкими многим, потому что они вбирают нравственный, исторический и эстетический опыт самих масс. Так, например, один из любимых есенинских образов, отразивших раздумья поэта над судьбой народа, страны и собственной, — образ лихой тройки — уступит в произведениях Твардовского место несравненно более социально и исторически насыщенному образу дороги, символизирующей судьбы и отдельных людей, и народа в целом, и страны.

Образы цветов — нежных, ярких и благоухающих — отступят перед образами скудных или богатых хлебов на полях, а вместо образа буйной юности прочное место займет образ юности с мозолистыми руками, ступающей «в горячий след» своих отцов. Как и в творчестве Есенина, эти любимые образы Твардовского, развиваясь, проходят через всю его поэзию, как бы художественно закрепляя в своем историческом содержании и в том эстетическом качестве, которое сумел придать им поэт, разные этапы развития народа и страны. Во многом благодаря именно этим образам и образ Родины, современности приобретает в стихах и поэмах Твардовского более широкое историческое и философское звучание. Можно было бы, например, показать, как образ дороги, далее, начиная от ранней лирики Твардовского и кончая поэмой «За далью — даль», поэтически и социально углубляется и расширяется, приобретая всякий раз новое, неожиданное и жизненно-полнокровное содержание. Нередко этот образ («Страна Муравия», «Василий Теркин», «Дом у дороги», «За далью — даль») становится идейно-художественным центром произведения, организующим повествование, и в свою очередь разветвляется в систему более «мелких» родственных поэтических образов.

Анализ таких образов убедительно подтверждает и своеобразие поэтического мышления Твардовского, и особенности его гражданских устремлений, и прочную связь всего творчества поэта с национальными (народно-поэтическими и литературными) традициями. Особенно показательно постоянное стремление поэта опереться на нравственно-эстетический опыт широких народных масс в его историческом развитии и современном качестве.

Но, будучи в этом отношении близким таким поэтам, как Д. Бедный и поздний Есенин, Твардовский и исторически и субъективно не мог, разумеется, повторять опыт предшественников. Его художественное мышление определялось существенно иными условиями жизни народа и борьбы, но характер связей его творчества с жизненным опытом и эстетическими вкусами масс в принципе тот же.

Поэтому, несмотря на то что степень «субъективного» в работе Твардовского над созданием поэтического образа проявляется более определенно, чем, скажем, у Д. Бедного, он никогда не допускает расхождения между индивидуальным восприятием явлений и общенародным. Не только в поэмах, но и в своих наиболее интимно-лирических стихотворениях Твардовский остается верен этому главному принципу образотворчества: он решительно отказывается от создания «оригинальных» художественных образов, неожиданных «свежих» метафор, сравнений. Его поэтическая речь предельно естественна своей «обычностью» живой ненарочитой человеческой беседы, человеческого душевного изъяснения, признания:

Я не пишу давно ни строчки  
Про малый срок весны любой;  
Про тот листок из зимней почки,  
Что вдруг живет, полуслепой;  
Про дым и пух цветенья краткий,  
Про тот всегда неожиданный день,  
Когда отметишь без оглядки,  
Что отошла уже сирень;  
Не говорю в стихах ни слова  
Про беглый век земных красот,  
Про запах сена молодого,  
Что дождик мимо пронесет...

(3, 149)

Или:

Весенний, утренний, тоненький  
Ледок натянуло сеткой,  
Но каплет с каждой соломинки,  
С каждой ветки.

Поет по-зимнему улица,  
Но свету — что летним днем.  
И, как говорится, курица  
Уже напилась под окном.

И звонкую, хрупкую,  
Набравшись силы в ночи,  
Чуть солнце — уже скорлупку  
Проклюнули ручьи.

Весна сугробы подвинула,  
Плотнее к земле приняв,  
И зелень коры осинового —  
Предвестье зелени трав.

(3, 147)

В этих стихах почти нет метафор, совсем нет «ярких» сравнений и эпитетов. И даже те метафоры, которые употребляет поэт (скорлупку льда «проклюнули ручьи», «поет по-зимнему улица», «весна сугробы подвинула», запах сена молодого «дождик мимо пронесет» и т. п.), уж очень обычные, какие почти каждый из нас

употребляет в быту. Но именно в этой «обычности» их, естественности и точности содержания, гармонически сочетающейся с поэтическим содержанием самих произведений в целом, обнаруживается подлинная заинтересованность поэта говорить читателю о человеческом так, как мог бы видеть и чувствовать каждый, а не любоваться (завуалированно или открыто) своим «оригинальным», во что бы то ни стало непохожим на других, художественным зрением.

Чтобы лучше представить себе этот принцип, самый процесс такого образного творчества, приведем одно высказывание Твардовского об упоминавшейся выше его работе над поэмой «Василий Теркин». Простые и даже как будто банальные, как может показаться иным любителям «яркого» в поэзии, начальные строки главы «Переправа» только при поверхностном чтении выглядят малообразными, не требующими серьезного мастерства:

Переправа, переправа,  
Берег левый, берег правый. . .

А вот что пишет Твардовский:

«Первой строкой „Переправы“, строкой, развившейся в ее, так сказать, „лейтмотив“, проникающий всю главу, стало само это слово — переправа, повторенное в интонации, как бы предвещающей то, что стоит за этим словом:

Переправа, переправа. . .

«Я так долго обдумывал, представлял себе во всей натуральности эпизод переправы, стоившей многих жертв, огромного морального и физического напряжения людей и запомнившейся, должно быть, навсегда всем ее участникам, так „вживался“ во все это, что вдруг как бы произнес про себя этот вздох-возглас:

Переправа, переправа. . .

И „поверил“ в него. Почувствовал, что это слово не может быть произнесено иначе, чем я его произнес, имея про себя все то, что оно означает: бой, кровь, потери, гибельный холод ночи и великое мужество людей, идущих на смерть за Родину.

«Конечно, никакого „открытия“ вообще здесь нет. Прием повторения того или иного слова в зачине широко применялся и применяется и в устной и в письменной поэзии.

«Но для меня в данном случае это было находкой: явилась строка, без которой уже я не мог обойтись. Я и думать забыл — хорей это или не хорей, потому что ни в каких хорях на свете этой строки не было, а теперь она была и сама определяла строй и лад дальнейшей речи» (4, 425).

Суть подлинного мастерства состоит в максимально полном и точном выражении жизненно-эстетической взволнованности тем

предметом, который он стремится воспроизвести. Поэтический образ переправы создан не на основе какого-либо частного уподобления (метафоры), которое могло возникнуть довольно случайно и субъективно-произвольно, а в результате всестороннего вживания в предмет, причем с точки зрения не наблюдателя, а участника события. В этом одна из сильнейших сторон поэтических образов Твардовского.

Даже самые неожиданные, самые свежие поэтические образы Твардовского (в частности метафорического происхождения) всегда как бы взяты из самой жизни, они не противоречат естественному восприятию того явления, которое характеризует поэт, и также не выделяются, не выпирают из всей образно-речевой структуры стихотворения. Вот, например, стихотворение «Мост»:

В рассветный час во мгле сухой,  
Одетый инеем Сибири,  
Мост пробудился над рекой,  
Одной из самых славных в мире.

И бережно приняв экспресс,  
С великой справившийся далью,  
Под ним он грянул, как оркестр,  
Своей озвученною сталью.

Гремела, пела эта сталь  
Согласно и многоголосо.  
И шла, как под резец деталь,  
Громадой цельной под колеса.

И, над рекою вознесен,  
Состав столичный медлил будто,  
И из вагона тек в вагон  
Озноб торжественной минуты. . .

А звон, а грохот возростал.  
Казалось, в этот мост певучий  
Вмещал свой голос весь Урал,  
Нет, весь металл страны могучей:

И гром иных ее мостов,  
И горделивый скрежет кранов,  
И пень в поле проводов,  
И тяжкий гул прокатных станов.

И стук движка в глухом краю,  
Где стала жизнь людей светлее,  
И танков рокот, что в строю  
Проходит мимо Мавзолея.

Со всех концов родной земли  
Все голоса, что есть в металле,  
Сюда, казалось, дотекли  
По чутким рельсам магистрали.

(3, 128—129)

В этом стихотворении очень много необычайно свежих, истинно новаторских, смелых поэтических образов: от движения состава «мост пробудился над рекой», «и бережно приняв экспресс... он грянул, как оркестр, своей озвученною сталью»; гремющая и пою-

щая «согласно и многоголосо» сталь моста, которая «шла, как под резец деталь, громадой цельной под колеса», «мост певучий», вмещающий в свой голос «весь Урал, — нет, весь металл страны могучей» и т. д. и т. п. И это только в одном стихотворении! Но все эти образы, которым мог бы позавидовать любой поэт, так «незаметны» в образной системе стихотворения и так естественно «работают» на главный образ — образ моста, что при чтении даже не воспринимается сразу их оригинальность.

То же самое мы видим и в поэме «За далью — даль»:

Пора! Ударил отправленье  
Вокзал, огнями залитой,  
*И жизнь, что прожита с рождения,  
Уже как будто за чертой;*

... Хотя своей считал дорогой  
И про себя ее берег,  
*Как книгу, что прочесть до срока  
Все собирался и не мог;*

И что за земли — знать не буду,  
*Во сне ушли из-под колес;  
А мир огромный за стеною,  
Как за бортом вода, ревет.<sup>74</sup>*

(3, 243—244)

Каждый такой образ одновременно и очень «твардовский», очень оригинальный, и в то же время очень «обычный», потому что чрезвычайно близок мироощущению и миропониманию каждого смертного. Он жизненно полнокровен и в смысловом и в эмоциональном своем качестве. За каждым таким образом стоят мысли и переживания, действительно общезначимые, свойственные многим, а потому и истинные, значительные. Но здесь, в данном случае, они найдены, открыты поэтом и принадлежат только ему. Когда же они получают как бы «вторую жизнь», т. е. входят в сознание людей уже как поэтически оформленные, они как раз и достигают той цели, которую преследует всякий подлинный поэт.

Принципиальная близость образотворчества у таких поэтов, как Д. Бедный, поздний Есенин, М. Исаковский, Н. Рыленков, А. Сурков, Д. Кедрин, П. Комаров, А. Яшин, С. Наровчатов, В. Федоров, С. Орлов и многих других, несомненна. У каждого из них есть свои недостатки и даже промахи. Каждому из них присущи свое видение мира, своя поэтическая образность. Но если оригинальность, новаторство созданных этими поэтами художественных образов внешне менее заметны, то недостатки обнаруживаются с большей очевидностью, потому что малейшая неточность, даже малейший смысловой промах видны в общей структуре образов даже невооруженным глазом. Особенно часто

<sup>74</sup> Курсив наш, — П. В.

это случается с молодыми поэтами, которые считают, что писать просто очень легко. Когда, например, молодой поэт пишет: «Дождь стекает... ненастный»,<sup>75</sup> ему кажется, что он пишет просто. Действительно, слово «ненастный» взято из обиходной речи. Но у молодого поэта оно не только неточно выражает мысль, но и искажает ее. Когда говорится «ненастный день» или у Пушкина — «редеет мгла ненастной ночи», то «ненастный» означает не что иное, как оценку состояния природы в целом, что противостоит таким понятиям как «ведро», «погода». Отсюда многочисленны народные пословицы и поговорки переносного значения: «Глупому счастье, умному несчастье» (т. е. неудача), «Не все несчастье, проглянет и красное солнышко», «На сердце несчастье — так и в ведро дождь», «Наше счастье — дождь да несчастье», «Счастье с бесчестьем — ведро с несчастьем» и т. п. От этого смысла слова образовалось полуласковое-полуироническое слово-образ «ненастужка» для характеристики неприветливого, брюзгливого мужа (жены, свекрови и т. п.).

Таким образом, обычное русское слово оказывается в эмоционально-смысловом отношении очень емким, широким. Поэту предстояли поиски нужнейшего из этих значений. Он же перенес смысл этого слова на дождевые капли или струйки (дождь «ненастный» течет, стекает по желобу или трубе) и не только чрезвычайно обеднил его, но и искажил самый поэтический образ.

Опасность подмены простоты упрощенностью подстерегает и молодых и опытных поэтов, когда они проявляют нечувствительность к слову, не могут найти его или не имеют собственного понимания того или иного явления, когда не чувствуют принципиальной разницы между оригинальностью и оригинальничаньем.

Поэт А. Коваленков очень хорошо сказал: «... эстеты никогда не протестуют против очарования „красивой ложью“. Но эстеты никогда не были поборниками естественности».<sup>76</sup> Между тем «чем естественней, проще стихотворная речь, тем шире ее сфера действия». «Надо искать то, что существует в действительности, с тем чтобы, упорядочив и отшлифовав найденное, вернуть его в общий обиход».<sup>77</sup>

Поэты, кладущие в основу образотворчества эти принципы, т. е. идущие от убеждения, что задача поэта — «искать то, что существует в действительности», с тем чтобы снова «вернуть его в общий обиход», — эти поэты заняты прежде всего отысканием *единственного* образа, наиболее сильного в своей верности жизненному содержанию предмета, образа, который появляется в результате мучительно трудного авторского вживания в этот

<sup>75</sup> Юрий Яковлев. В нашем полку. Стихи. Изд. «Советский писатель», М., 1951, стр. 96.

<sup>76</sup> А. Коваленков. Голос поэта. В кн.: День поэзии. Изд. «Московский рабочий», 1956, стр. 181.

<sup>77</sup> Там же, стр. 182, 183.

предмет или явление. В результате и получается у подлинного поэта то, что не раз отмечал Белинский как признак подлинной поэзии — способность вскрыть поэтическое в самой действительности: «Весь мир, все цвета, краски и звуки, все формы природы и жизни могут быть явлениями поэзии; но сущность ее — то, что скрывается в этих явлениях, живет в их бытии, очаровывает в них игрою жизни».<sup>78</sup> Сравнивая два стихотворения — «Поэт» Языкова с «Поэтом» Пушкина, Белинский видел «благородную простоту, естественность, неизмеримую глубину» и «бесконечное превосходство», т. е. подлинную поэтичность стихотворения Пушкина, в том именно, что «один (Языков, — П. В.) смотрит на природу вещей извне, видит только ее наружность, другой (Пушкин, — П. В.) проник в ее сущность».<sup>79</sup>

Следовательно, подлинно поэтическое произведение и истинно художественный образ может создать художник, способный проникнуть в сущность жизненных явлений и тем самым воспроизвести поэзию самой жизни. И уже тем самым, что поэт проникает в сущность вещей, видит закономерность происходящих в жизни процессов, он связан с историческим развитием общества, с чаяниями и думами своего народа, отражает их в своих произведениях. Только в этом случае лирические переживания поэта сливаются с переживаниями народа, и только тогда он сможет в своей лирике выразить духовную мощь своего народа и одновременно обогатить свой язык, свои образы.

Не случайно, что у таких поэтов, как Пушкин, Некрасов, Твардовский, мы обнаруживаем и наиболее прочные связи с народной эстетикой и наибольшее количество афоризмов, которые входят в народную речь, обогащают ее.

Поиски живого и точного слова для выражения глубокой «чувствуемой мысли» (В. Маяковский) в процессе образного творчества и есть поиск нового. Практически это новое беспредельно так же и настолько, насколько бесконечна устремленность поэта к познанию безграничной реальной действительности. Неисчерпаемы возможности поисков новых образов в залежах родного языка без насилия над естественной человеческой речью, без коверканья и «остранения» ее. Подлинная красота и сила искусства в простоте и естественности отображения мира без искажения его природы и без ненужного «украшательства». Истинная позиция писателя как гражданина проявляется не столько в его декларациях, сколько во внутренних качествах его чувств и мыслей, симпатий и антипатий, его творческих пристрастий и принципов. Это читатель почувствует во всем, начиная от тем, волнующих автора, и кончая мельчайшей «единицей» художественного мышления — поэтическим образом.

<sup>78</sup> В. Г. Белинский, Собрание сочинений в трех томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1948, стр. 644.

<sup>79</sup> Там же, стр. 653.

| В. В. Тимофеева

## СТИЛЬ ПОЭТА И ЭПОХА

(к дискуссиям о современном стиле)

В последние годы необычайно широко раскрылось стилевое многообразие литературы социалистического реализма и вместе с тем большую остроту приобрели поиски нового. Правда, под флагом этих поисков порою появлялись формальные эксперименты, чаще всего свидетельствующие о малом опыте и небольших историко-литературных познаниях начинающих авторов, но, разумеется, поиски нового нельзя свести к этим отдельным случаям. В основе тех горячих споров о современном стиле, которые велись на страницах газет и журналов в 1960—1962 годах, лежали причины гораздо более глубокие. Близкие и вполне реальные перспективы построения коммунистического общества; резко изменившееся соотношение сил на мировой арене в пользу социалистического лагеря; живое ощущение тех огромных событий, которые произошли в жизни современного человека, прорвавшегося в пределы космоса, — все это не могло не отразиться на самом характере образного осмысления мира. Пожалуй, самым популярным поэтическим образом литературы наших дней стал образ мчащейся ракеты; далекие планеты необычайно приблизились и оказались чуть ли не обязательным атрибутом поэтических раздумий о мире; даже громоздкие вычислительные машины замигали своими лампочками в иных стихах, как бы еще раз подтверждая, что для поэзии нет «запретной зоны», что для нее доступно все, чем живет мысль современного человека.

Процесс своеобразной «модернизации», обновления поэтического арсенала — явление вполне закономерное. Каждая новая историческая эпоха приносит свою меру явлений; новый тип поэтических ассоциаций чаще всего оказывается своеобразным художественным отражением изменившихся социальных отношений и научных представлений. Можно даже сказать, что в истории той или иной поэтической формы, к примеру в истории эпикета, улавливаются отзвуки не только сменяющихся литературных направлений, но и изменяющихся исторических периодов, изменяющихся социально-эстетических норм.

Однако развитие литературы нельзя уподоблять развитию науки и техники, где новые открытия не только делают устаревшими прежние представления, но нередко и просто отменяют их. Поиски новых путей и средств художественного осмысления действительности отнюдь не означают абсолютного «устарения» прошлых поэтических достижений. Поэтическое новаторство — это сложный комплекс, всегда включающий в себя опору на определенные художественные традиции. Поэтому открытия в искусстве не вырастают на пустом месте, они представляют собой качественный скачок в развитии традиции. С другой стороны, и сама «старая форма», т. е. привычный тип поэтических ассоциаций, ритмических, интонационных и других соответствий, играющих столь большую роль в стихе, претерпевая ряд внутренних, незаметных на первый взгляд изменений, приобретает новый смысл и оказывается в состоянии вместить широкий круг современных представлений. Так, слово живет в языке, расширяя, а порою и меняя семантику, но сохраняя внешнюю форму, звуковой состав, грамматические категории.

В тех сложных художественных поисках, которые характерны для современной литературы, все эти вопросы имеют немаловажное значение. Настойчивое стремление писателей, особенно молодых, найти «стиль, отвечающий теме» современности, органически связанный с мышлением человека нашей эпохи, — явление не случайное, оно продиктовано потребностями времени. Но направление творческих поисков, конкретное, практическое решение новых художественных задач требует пристального внимания и размышлений, так как наряду с неоспоримыми удачами можно встретить и досадные промахи, заблуждения, неудачные эксперименты, которые становятся опасными, когда воспринимаются и пропагандируются как характерные черты современного стиля. А этому способствует слабая разработка в нашем литературоведении проблемы стиля — одной из самых древнейших (об этом говорит и самый термин, связанный с наименованием древнего орудия письма) и в то же время до сих пор не имеющей сколько-нибудь четко определенных границ. Недаром один из участников недавней дискуссии о стиле писал, что без выяснения содержания этого термина дискуссия напоминает «разговор на разных языках», ибо каждый понятие «стиль» истолковывает по-своему.<sup>1</sup>

Уточнение термина, разумеется, задача важная и неотложная, но в данном случае не она стоит в центре внимания. Обращаясь к современной поэзии, к творчеству поэтов очень различных, каждый из которых по-своему воспринимает нашу эпоху, мы постараемся рассмотреть и сопоставить характерные черты их стиливых исканий, а также проверить некоторые критические концеп-

---

<sup>1</sup> А. Буров. Что такое стиль? «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 84.

ции, высказанные в связи с обсуждением современного стиля. При этом термин «стиль писателя» будет употребляться в основном в том его значении, которое соответствует понятию «индивидуальная манера писателя», или «свойственная каждому художнику манера выражать свои мысли».<sup>2</sup>

«Человек» Эдуардаса Межелайтиса, пожалуй, — одна из самых своеобразных поэтических книг последних лет. В стихах литовского поэта резче всего проступает необычайная масштабность поэтического мышления. Герой его — Человек с большой буквы — как бы вобрал в себя всю силу и многообразие земной жизни, это — средоточие всего лучшего, что есть на земле, и прежде всего — ее созидательной мощи.

Глубочайшая убежденность в безграничности творческих сил человека определяет основной пафос поэмы и обуславливает весь ее образный строй. На этой основе вырастают поэтические гиперболы, столь близкие по духу гиперболическим образам В. Маяковского. Человек Эд. Межелайтиса чувствует себя не только хозяином земли, — вся вселенная распахивает перед ним свои просторы, это он, человек, связывает родную планету с другими мирами.

В шар земной упираясь ногами,  
Солнца шар я держу на руках.  
Я — как мост меж землею и солнцем,  
И по мне  
Солнце сходит на землю,  
А земля поднимается к солнцу.<sup>3</sup>

Мысли Человека «между звезд высоких гнезда свили»,<sup>4</sup> но они не оторвались от родной земли, хоть «земное победили притяженьем».<sup>5</sup> «На шар земной» похоже сердце Человека, ибо «все земное умещается в его пределы»;<sup>6</sup> «кровь по жилам... как по руслам, струится разветвленьем ручьев, родников и речушек и рек»;<sup>7</sup> она вечно в работе, в движенье, как все на земле.

Живое ощущение единства со всей природой очень характерно для героя стихов Межелайтиса, однако оно не заслоняет социальной наделенности этого образа, резко выделенной в нем трудовой основы мировосприятия. И в этом, пожалуй, наиболее отчетливо проявляется современность этого образа, его связь с эпохой, с мироощущением советского человека, перед которым «как живое, делаемое дело» (В. Маяковский) встает уже завтрашнее коммунистическое общество.

<sup>2</sup> Н. З а м о ш к и н. Слово, стиль, время. «Октябрь», 1959, № 2, стр. 184.

<sup>3</sup> Эд. М е ж е л а й т и с. Человек. Гослитиздат, М., 1963, стр. 12.

<sup>4</sup> Там же, стр. 50.

<sup>5</sup> Там же, стр. 49.

<sup>6</sup> Там же, стр. 26.

<sup>7</sup> Там же, стр. 23.

Идея всестороннего развития личности, развития подлинно человеческого в человеке, воплощаемая всей практикой нашего народа, своеобразно преломилась в художественном образе Человека — «частицы матери-земли», который сумел не только возвыситься до самого солнца, но и «пересотворить» землю, «одарить ее красотой», сделать «новой, лучшей, прекрасной, — такой никогда она не была».<sup>8</sup>

Размах поэтической мысли обусловил красочность, «масштабность» поэтического стиля. Стихи литовского поэта насыщены красками яркими и чистыми; образы отличаются простотой и в то же время в них заметна большая философская обобщенность, глубокие раздумья о жизни.

Поэтические ассоциации Межелайтиса необычайно широки и вместе с тем они всегда конкретны, в них нет того «отлета от реальности», который был типичен для метафоры символистов и который иногда пробивается в стихах иных современных поэтов. Сгущая обобщение, создавая поэтический образ-символ, автор не выхолащивает и не прячет его реальную земную основу; конкретность, «вещность» сравнений Межелайтиса нередко напоминает свойственную народной поэзии определенность и точность художественных сопоставлений. (Разумеется, трудно судить о стиле поэта, когда знакомишься с его стихами лишь в переводах, хотя бы и высокохудожественных, однако важные качества стиля и в переводе ощущаются вполне определенно, что и дает основание творчество поэта иноязычной культуры включать в разговор о современной русской поэзии).

При всем своеобразии поэтического цикла Эд. Межелайтиса в критике справедливо подмечались черты, роднящие его с творчеством других поэтов-современников — В. Солоухина, В. Луговского, П. Севака и др.<sup>9</sup> И это — не простая случайность, не внешнее совпадение отдельных мотивов. В поэзии наших дней, пожалуй, значительно ярче, чем в других жанрах, отразилось стремление передать полноту, многогранность мироощущения современного человека, его загляд в будущее, живое чувство исторической преемственности. При этом вопреки заносчивым декларациям иных литераторов современная поэзия в поисках нового отнюдь не забывает опыт своих предшественников, и эта опора на традиции часто служит хорошей основой для творческого роста. Одним из подтверждений может служить поэма Р. Рождественского «Письмо в тридцатый век».

Имя этого молодого поэта справедливо называют в числе последователей Маяковского, продолжателей открыто гражданской, публицистической линии в нашей поэзии. Роберт Рож-

<sup>8</sup> Там же, стр. 12.

<sup>9</sup> Л. Новиченко. «Я человек, я коммунист...». Литература и современность. Сборник третий. Гослитиздат, М., 1962, стр. 86 и сл.

дественский хорошо ощущает острые проблемы современной жизни, он стремится даже самые, казалось бы, узкие, личные темы включить в широкую общественную перспективу, поэтому так естественна гражданственная взволнованность его поэтической интонации. Не все стихи поэта одинаково удачны, но среди них уже есть получивший широкое признание «Реквием», есть ряд других интересных произведений, таких, как например «Стихи о моем имени».

Недавно опубликованная поэма «Письмо в тридцатый век», самое название которой воскрешает в памяти пламенные строки Маяковского из поэмы «Про это», вся пронизана характерным для современной поэзии обостренным чувством гражданской ответственности. Четыре десятилетия тому назад в поэме, написанной «по личным мотивам об общем быте»,<sup>10</sup> Владимир Маяковский начал взволнованный разговор с «товарищами потомками», который занял столь большое место в его поэзии и вызвал немало откликов в творчестве других советских поэтов. Поэма Р. Рождественского продолжает начатый Маяковским разговор «о времени и о себе», разговор о нашем времени, с его завоеваниями и трудностями, надеждами и опасениями, и о современном человеке, его жизни и его мечтах.

Прислушайтесь,  
добрые люди  
тридцатого века! <sup>11</sup> —

обращается поэт к «родившимся в трехтысячном», развертывая широкую панораму жизни своего поколения — «четыре взорвавшихся года войны», «огнем опаленные степи» и хлеба, поднимающиеся «на полях отгудевшего боя»; «крутые хребты» плотин послевоенных строек; ракета, поднимающаяся в «невесомом полете» веселого парня; «неправедные тюрьмы» и «поларисы», «нацеленные в сердце», — словом, все то, чем жили люди середины нашего столетия.

Очень характерно, что поэтическое «письмо в будущее» не обособлено от направленных в грядущее дел и трудов современников поэта. Свою творческую работу автор включает в число тех усилий, которые весь народ отдает строительству новой жизни:

Миллионы моих сограждан  
пишут письма  
в тридцатый век!  
Пишут  
доменными громадами  
(по две тысячи тонн  
в строке!).

---

<sup>10</sup> Владимир Маяковский, Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 26.

<sup>11</sup> Р. Рождественский. Письмо в тридцатый век. «Юность», 1963, № 10. (В дальнейшем поэма цитируется по этой публикации).







Необычный поэтический образ был художественно убедителен, обоснован: имя Ленина стало символом великой пролетарской революции, ее *вершиной*, сияющей на века. В цитированных строках поэмы Р. Рождественского неудачная параллель («начинаются горы с *подножий*») вызывает у читателя не только несогласие, но и внутреннее сопротивление. Логика художественного образа приходит в противоречие с замыслом поэта, с его утверждением, что «Ленин, будто молодость, — впереди!».

Не удался поэту и полемический неологизм, явно повторяющий один из поэтических неологизмов Маяковского. Выступая против тех, кто критикует настойчивые поиски «молодой поэзии», против «судей», «потрясающих громами», поэт так передает их нападки на тех поэтов, что «в моду входят»:

ах, мол,  
разассонанс  
вашу  
милую маму. . .

«Разассонанс» очевидно соотносится (по принципу создания) с известным неологизмом Маяковского «разьюнайтед» («хоть вы и разьюнайтед стетс оф Америка»). Однако в этом новообразовании современного поэта не ощущаешь той неожиданной, но художественно оправданной необходимости, которая есть в неологизме Маяковского.

Можно найти в поэме и другие промахи (например, совсем неподходящий эпитет «жадные», которым определяются «крутые повороты» истории), говорящие о том, что Р. Рождественский не всегда внимателен к слову, что ему еще не хватает того жесткого самоконтроля, который заставляет мастера перелопатить «тысячи тонн словесной руды», чтобы добыть «из артезианских людских глубин» полновесное поэтическое слово. Сказать об этих промахах надо, так как в поэтическом произведении каждое неудачное слово, неточный образ отнюдь не второстепенная вещь. Но эти замечания не должны заслонять главного — основного пафоса поэмы, ее созвучия настроениям и мыслям современного человека.

В недавних дискуссиях о современной поэзии, о ее стилевых исканиях немалое место занимали споры о творчестве А. Вознесенского. Метафорический стиль этого бесспорно талантливого поэта, насыщенный многочисленными ассоциациями из области современной техники, не только иным читателям, но и некоторым критикам и писателям представлялся художественным воплощением типических черт современного мышления. Снова появились на свет имевшие хождение еще в двадцатые годы рассуждения об «экономии мышления»; поиски небывалых «технизированных»

образов объявлялись чуть ли не главным достижением современного искусства слова.

Стихи Андрея Вознесенского, действительно, обращали на себя внимание необычностью поэтической формы. Различные жизненные факты, человеческие переживания метафорически преображались в его творчестве, словно бы проходя своеобразный процесс технизации. Поэт воспринимал мир и человека как бы сквозь призму современной техники; на этой основе возникали неожиданные, даже парадоксальные метафорические образы, как например открывающий цикл его «лирических отступлений» образ аэропорта: «Аэропортрет мой, реторта неона, апостол небесных ворот — Аэропорт!». <sup>13</sup>

Технизированные поэтические ассоциации в стихах Вознесенского встречались буквально на каждом шагу. Юность у него «вся неоновая от слез»; «лица как неон»; измученная женщина «срывает ручку, как рубильник, выбрасываясь на шоссе»; поэт «спускался в Бродвей, как идут под водой с аквалангом»; негры сравниваются с черными радиаторами, а белые «джентльмены» — с холодильниками, словом, подчеркнуто современная направленность образного восприятия мира прямо-таки бросается в глаза.

Но что стояло за этими технизированными метафорами и сравнениями? Как воспринимал поэт современную жизнь, какие черты характера современного человека, его образа мыслей, строя чувств раскрывались в этих необычных, порою даже экстравагантных поэтических ассоциациях? Ведь само по себе обращение поэта к представлениям из области современной техники — явление нередкое в наши дни. Пожалуй, даже трудно найти поэта, который бы отгородился от них каменной стеной. И это не случайно: техника глубоко и прочно вошла в жизнь современного человека, и очень часто его восприятие событий и даже явлений природы опирается на современные технические представления.

В качестве примера приведем небольшое стихотворение смоленского поэта, отнюдь не привлекающего пристального внимания критики:

В роще с восьми — рабочий ветер,  
и березы гудят, будто турбины,  
и медные листья,  
срываясь,  
потрескивают,  
точно электрические искры! <sup>14</sup>

В этой поэтической миниатюре не ощущается ни малейшей натяжки: шум работающей турбины настолько привычен и бли-

---

<sup>13</sup> Андрей Вознесенский. 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 7.

<sup>14</sup> Николай Поляков, Наташа. Стихи. Смоленское книжное издательство, 1963, стр. 26.

зок человеку, что может стать основой сравнения. И традиционный поэтический образ ветра, срывающего пожелтевшую осеннюю листву, неожиданно, но художественно оправданно ассоциируется с работой современной техники.

В стихах А. Вознесенского почти не встречались такие, грубо говоря, «производственные», трудовые ассоциации. Техника не работала, а лишь присутствовала в его поэтическом мире, присутствовала как некое само по себе существующее мерило вещей и событий. Нагромождение ультрасовременных поэтических сравнений, столь характерное для стиля «Треугольной груши», далеко не всегда позволяло обнаружить какие-то реально существующие соответствия, глубже раскрыть духовный мир современного человека. Чаще всего их единственным обоснованием является очень индивидуальное авторское восприятие явлений. Почему, например, дюралевые витражи напоминают поэту «рентгеновский снимок души»? Почему время предстает «загадочным, словно сирин с дюралевыми шасси»? На чем основано сравнение цветущей сирени с микрофонами из мельхиора? На такие вопросы может быть лишь один ответ: так видит их поэт, в этом отражается его художественное восприятие мира. И в общем этот ответ справедлив, хотя порою в подобных метафорах и сравнениях ощущаешь не столько своеобразие поэтического взгляда на жизнь, сколько заданность, «сочиненность» в определенном духе.

Но какое отношение все это имеет к стилю эпохи? Можно ли утверждать, что в этих технизированных поэтических ассоциациях действительно ощущается характерное для современного советского человека восприятие мира? На этот вопрос трудно дать положительный ответ. И прежде всего потому, что в «лирических отступлениях», призванных заменить собою поэму, не обнаруживаешь стремления проникнуть в глубинные процессы народной жизни.

Даже в тех нечастых случаях, когда в стих властно вторгаются социальные конфликты, не ощущаешь в нем действенности, социальной активности лирического голоса.

Так, в «Вынужденном отступлении», рассказывающем о шпионивших за поэтом агентах ФБР, ярче всего выражено не гневное возмущение, а какая-то странная растерянность, душевное беспокойство:

Живу. В гостиных речь веду.  
Смеюсь остротам возле секса.

Лежат 17 Вознесенских  
В кассетах, в сейфах, как в аду.

.....  
17 Вознесенских стонут,

они без голоса. Мой крик

Накручен на магнитофоны,  
Как красный вырванный язык!



рые были характерны для Пастернака 20-х годов со свойственной ему парадоксальностью поэтических сопоставлений, установкой на сугубо индивидуальное восприятие мира, своевольностью отношения к слову.

Критика, которой подверглось творчество поэта в последние годы, оказала немалое воздействие на самое направление его художественных исканий. Об этом прежде всего свидетельствует поэма «Лонжюмо», посвященная большой и серьезной теме, впервые появляющейся в творчестве А. Вознесенского, — теме Ленина, партии. «Вступаю в поэму, как в новую пору вступают»,<sup>17</sup> — признается поэт, начиная свой разговор со временем. Прощание с юностью («И мы понимаем, что канули наши кануны, что мы да и спутницы наши не юны»), мысли о родине, кровная близость с которой так остро ощущается в момент разлуки («Все боли твои меня болью пронзили. Россия, я твой капиллярный сосудик...»), взрослое понимание ответственности за свой труд, за «огненные автографы» человеческих дорог, что «векам остаются», — все это воспринимается как выражение новой позиции поэта, сумевшего трезво взглянуть на пройденный путь. Поэтому-то так сильно звучат строгие и ясные, без замысловатых метафорических образов строки вступления:

Прости мне, Париж, невоспетых красавиц.  
Россия,  
    прости незамятые тропки.  
Простите за дерзость,  
                                что я этой темы касаюсь,  
простите за трусость,  
                                что я ее раньше не трогал.

Поэма «Лонжюмо» лирическая, в ней не следует искать четко очерченной событийной последовательности. Композиция поэмы отражает различные аспекты поэтического осмысления темы. Разные грани лирического восприятия событий обусловили деление поэмы на небольшие главки, иногда очень законченные, эмоционально сильные (как например третья главка поэмы), в других случаях более раздробленные, местами даже суховато-информационные (как первая половина шестой главки). Образ Ленина проходит через всю поэму, как бы освещая своим светом авторские раздумья о прошлом и о современности, а в конце поэмы развертывается поэтически обобщенный образ «школы Ленина», разросшейся на весь мир («ей планета теперь тесна»). Насыщенный мыслью, стих поэмы приобретает порою отчетливо ощутимую публицистичность и почти лозунговую четкость:

---

<sup>17</sup> А. Вознесенский. Лонжюмо. «Знамя», 1963, № 11, стр. 46. (В дальнейшем поэма цитируется по этой публикации).

Школа Ленина — школа мира.  
Не примазывайтесь к нему,  
кто прогресс на костях планирует,  
полпланеты спалив в войну.

Нетрудно заметить, что, обратившись к большой и серьезной теме, А. Вознесенский размышлял над поэмами Маяковского и кое в чем стремился идти по следам великого поэта революции. Это ощущается уже в «Авиавступлении», где возникает столь характерный для Маяковского мотив, воплощенный в чеканных строках его поэмы о Ленине: «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше». Мысли о Ленине заставляют и современного поэта «прикинуть итоги», по-новому взглянуть на пройденный путь, острее почувствовать свою кровную связь с Родиной. Напоминают Маяковского и бесцеремонно-дружеский разговор поэта со временем, и некоторые образы поэмы, как бы представляющие собой современную вариацию поэтических образов Маяковского. В очень близких по мысли картинах рисуются, например, отношения Ленина и рабочего класса. В поэме Маяковского мы находим поэтически обобщенный образ:

Бился  
    об Ленина  
                    темный класс,  
тёк  
    от него  
                    в просветленьи,  
и, обданный  
                    силой  
                            и мыслями масс,  
с классом  
                    рос  
                    Ленин.<sup>18</sup>

В поэме А. Вознесенского та же по существу мысль раскрывается в технизированном сравнении:

Не какие-то «винтики»,  
а мыслители,  
он любил ваши митинги,  
слесаря, динамитчики.

Заряжая ораторски  
философией вас,  
сам,  
                    как аккумулятор,  
заряжался от масс.

Сходные черты можно обнаружить и в приемах характеристики «настоящих эмигрантов» — царя и его приближенных, и в попытке (неудавшейся!) начать свой «разговор с товарищем Лени-

<sup>18</sup> Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 6, стр. 262.



В поэме «Лонжюмо» местами проступают и некоторые ритмические переключки с поэмами Маяковского (например, во второй главке и в самой концовке поэмы), но, разумеется, все эти факты не дают ни малейших оснований делать вывод о несамостоятельности творческой мысли современного поэта, об утрате или ослаблении оригинальности его стиля. Наоборот, в этом произведении, пожалуй, особенно отчетливо проявились творческие возможности А. Вознесенского, начинающего по-настоящему овладевать большой темой, подчинять основному замыслу буйное половодье метафор. Мысль поэта не утратила своей прихотливой походки, но яснее стала ее направленность, заметнее целеустремленность; в неожиданных сопоставлениях (таких, например, как «Мы входим в Мавзолей, как в кабинет рентгеновский») все чаще ощущается неслучайность, закономерность поэтических ассоциаций. Те же черты проступают и в опубликованной вместе с поэмой «Флорентийской песне» — сильным и своеобразном произведении.

Однако отмечая новые черты в поэтическом стиле А. Вознесенского, не следует умалчивать и о том, что не все еще удалось в поэме, что слишком редко проявляется в ней та суровая требовательность мастера, которая заставляет снова и снова взвешивать каждое слово, проверяя, как ляжет оно в стих, как отзовется в сердце читателя. Встречаются в поэме и очень поверхностные ассоциации (как например сравнение Ленина с пыльщиками в первой главке), и неудачные образы (к их числу можно отнести изображение Ленина в Мавзолее с неоправданным нагромождением разнохарактерных эпитетов: «Но солнечно и страстно Прозрачное чело горит лампообразно»), и какие-то странные провалы в развитии образной мысли, приводящие порою к комическим результатам (так, в современном Лонжюмо, где расположилась лесопильня, пахнет не только тесом и верфью, но даже, как уверяет поэт, «диалектикою познания»).

Когда же читаешь другие произведения опубликованного цикла «Почта со стихами», то начинает складываться впечатление, что новые черты еще очень плохо закреплены в творческой работе поэта. «Самоценный, виньеточный образ» (Маяковский) слишком еще увлекает А. Вознесенского; декларированные им в «Треугольной груше» принципы — «Балуй, Колумб», «По наитию дуй до берега» — нередко еще ведут за собой мысль поэта; стремление к контрастности поэтического языка, необычность образных ассоциаций порою выливается в такие образы, которые вызывают скорее комический эффект, например, стихи из «Марше Опус»:

пусть программированный пошло  
архангел

из болтов и гаек  
мне нежно гаркнет: «Вы архаик».

Лирический образ поэта, голос которого так взволнованно звучал в «Авиавступлении», вдруг сменяется образом человека-вещи («Я вещь твоя, XX век») и даже робота устаревшей конструкции:

Продай меня, Марше Опюс,  
архаичным становлюсь:  
устарел, как Робот-6,  
когда Робот-8 есть.

Стихи порою снова превращаются в своего рода ребус, трудно разгадываемую метафорическую шараду.

Создается впечатление, что А. Вознесенский пытается соединить по существу несоединимые стилевые принципы, одновременно двигаться в двух противоположных направлениях. Но такие попытки не могут привести к значительным результатам. Поэту, если он действительно глубоко почувствовал ответственность за свой талант, за свою творческую работу, нужно твердо сделать свой выбор.

Среди критических размышлений о нашем времени, о современном стиле не раз повторялась мысль о растущей роли абстракции. «XX век становится веком торжествующих абстракций», — заявил, например, автор одной из нашумевших книг, посвященных этой проблеме.<sup>20</sup> В соответствии со своей концепцией он весьма произвольно истолковывал явления советской литературы и искусства, подгоняя их под не столь уже новую схему. И даже творчество Маяковского представлено было в этой книге, мягко выражаясь, в неверном освещении. «Полновластным организатором абстракций»<sup>21</sup> называет автор поэта, для стиля которого характерна была необычайная конкретность, весомость поэтического слова.

Один из участников недавней дискуссии о путях развития поэзии, физик по специальности, на основе своих довольно путаных рассуждений о современном мышлении стремился доказать, что в связи с увеличением емкости наших понятий должен принципиально измениться и самый принцип художественного обобщения, что в поэзии наших дней не нужны детали, обстоятельно раскрывающие мысль поэта. «Сейчас мы стремимся извлечь человека от механической работы в умственном труде, передать мышление по известным схемам машинам, — пишет В. Клименко, — зачем же в таком высоком проявлении интеллекта, как поэзия,

---

<sup>20</sup> В. Турбин. Товарищ время, товарищ искусство... Изд. «Искусство», М., 1961, стр. 162.

<sup>21</sup> Там же, стр. 167.

повторять снова и снова, что трава зеленая, а яблоко или груша наливные?»<sup>22</sup>

Гораздо современнее, прогрессивнее представляется автору цитированной статьи образ «треугольной груши». В самом этом сочетании слов он видит «манifestацию поиска основных признаков понятия».<sup>23</sup>

Иначе мотивированные, но сходные в своей основе мысли можно встретить и в ряде критических статей. Так, например, А. Марченко, ополчаясь на «перепроизводство „обыкновенной жизни“» в литературе, радостно приветствует «ядерную» поэзию, способную добраться до самой сути предметов, разрушив их «чувственную оболочку».<sup>24</sup>

Подобные «открытия» не раз появлялись на страницах газет и журналов. Однако многогранный процесс развития современного искусства не подчиняется ультрамодным теориям. Вопреки скороспелым утверждениям о «технизации» поэтического мышления, о торжестве абстракций и т. п., современная поэзия (как, впрочем, и другие области литературы и искусства) отнюдь не тяготеет к абстракциям, не стремится разрушать «чувственную оболочку» предметов, не сужает свои стилевые поиски до заданной схемы. Наоборот, она неоспоримо свидетельствует о том, что в эпоху грандиозного развития науки и техники духовный мир советского человека непрестанно и разносторонне обогащается, что национальные традиции играют очень важную роль в формировании эстетических представлений нашего современника, что новые технические завоевания отнюдь не заслоняют прелести родной природы, завоеваний национальной культуры.

Примеров, подтверждающих эту мысль, можно привести бесчисленное количество. Сошлемся хотя бы на творческий расцвет и популярность таких поэтов, как А. Твардовский, А. Прокофьев, Н. Рыленков, Вас. Федоров; на то влияние, которое оказывает на современных поэтов, в первую очередь на поэтов молодых, есенинская лирика с ее пронзительным поэтическим ощущением родной природы; наконец, на все определеннее проявляющийся в нашей поэзии интерес к живому и меткому народному слову.

Не «торжествующие абстракции», а победившая человечность сильно и мощно звучит в стихах наших дней. Пожалуй, самым характерным качеством героя современной поэзии является его душевная отзывчивость, его чуткое внимание к людям, к красоте природы, его нетерпимость к бесчеловечию, фальши, бездушности. Распоряжаясь новейшей техникой, он вместе с тем необычайно остро ощущает свою кровную связь с родной природой, со всем

<sup>22</sup> В. Клименко. Сложность мира и поэзия. «Литературная газета», 1963, 26 февраля.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> А. Марченко. «Что» и «как» в поэзии. «Вопросы литературы», 1962, № 12, стр. 37, 43.

укладом простой трудовой жизни. С полемической заостренностью пишет, например, об этом молодой поэт:

На стартовой черте ракетодрома,  
Ступив на трап,  
Впервые ты поймешь,  
Как дороги тебе раскаты грома,  
Снега гречих  
И молодая рожь.  
Ты вспомнишь  
Теплых дождей капли  
И мокрый луг, где ты косил с отцом.  
И трап  
Уже покажется не трапом,  
А деревенским  
Слесанным крыльцом.<sup>25</sup>

Даже в «формулах сухих», определяющих полет «огненной ракеты», поэт различает «все цвета и запахи Земли»:

Но кто сказал, что формулы сухие?  
Они к тебе издалека пришли:  
В них синь озер  
И даль твоей России,  
В них все цвета и запахи земли.<sup>26</sup>

Резко выраженный национальный колорит характерен для стихов молодых и немолодых поэтов — А. Поперечного, И. Григорьева, В. Гордейчева, В. Фирсова, В. Цыбина, Д. Блинского, В. Бокова и других, лишь начинающих свой творческий путь поэтов, имена которых впервые появляются в печати.

Названных поэтов трудно объединить в одно течение — слишком различны их устремления, во многом не схожи эстетические взгляды, принципы творческой работы над словом. Отчетливо проступающая в их произведениях опора на национальные традиции — явление отнюдь не групповое, в нем скорее проявляется характерная примета времени. Ведь даже у таких поэтов, как, скажем, А. Вознесенский, стилевые поиски которого идут совсем в ином русле, по-своему проявляется интерес к традициям русского искусства, к исконно русскому слову. Увлечение русской стариной заметно и в цикле стихотворений молодого поэта В. Сосноры, написанных по мотивам «Повести временных лет» и «Слова о полку Игореве». Даже И. Сельвинский, не раз выступавший в печати против прямого следования народно-поэтической традиции, что, по его мнению, принижало уровень нашей поэзии, недавно опубликовал вольное переложение былинных сюжетов, где продемонстрировал умение использовать традиционные формулы и приемы русского былинного эпоса.

---

<sup>25</sup> Владимир Фирсов. Память. Изд. «Правда», М., 1963, стр. 9. (Библиотека «Огонек», № 9).

<sup>26</sup> Там же.

Все это — явления не случайные. Взлет научно-технических завоеваний, столь характерный для последнего десятилетия, обострил интерес к истокам национального самосознания, традициям русской культуры. Духовный облик нашего современника характеризуется не только теми чертами, которые отражают новый уровень научных знаний о мире, но, прежде всего, новым уровнем социального развития, в том числе и развития национального самосознания. В преддверии коммунизма, как показывает реальный опыт социалистических стран, уничтожается национальная рознь, но не стирается национальный облик. И в тех раздумьях о будущем человеке, человеке коммунистического общества, которые столь большое место заняли и в публицистике и в литературе последних лет, немалое внимание уделяется национальным традициям, очищенным от напластований, возникших в условиях классового антагонизма.

Этот процесс получил своеобразное отражение и в нашем искусстве, особенно в поэзии, всегда являвшейся отрядом не только наиболее «мобильным», но и наиболее чутким к общественным настроениям. И он во многом определил формирование и развитие немалого числа творческих индивидуальностей.

Наиболее характерно в этом отношении поэтическое развитие Василия Федорова — одного из наиболее интересных современных поэтов, творческая деятельность которого особенно полно развернулась в последнее десятилетие.

Ярко выраженная гражданственность поэзии Василия Федорова определила одну из важных черт его поэтического стиля — публицистическую ясность и социальную заостренность художественного образа. В стихах поэта, «в дни психических атак» столь резко напомнившего о необходимости бороться за душу и сердце каждого человека, ощущается живая преемственность поэтической традиции Маяковского. Свойственная Маяковскому острота социального восприятия мира отчетливо проступает в известных строках:

Сердца, не занятые нами,  
Не мешкая, займет наш враг.<sup>27</sup>

В творчестве Василия Федорова, поэта оригинального, со своим кругом поэтических тем и образов, со своим взглядом на мир, с очень резко и сильно выраженным чувством единения с людьми труда можно найти и непосредственную переключку со стихами Маяковского (см., например, стихотворение «Улица», начинающееся прямым обращением к поэту: «Нет, Владимир Владимирович, Люди — не лодки»),<sup>28</sup> и близкие мотивы, как например по-своему воспринятая поэтом проходящая через ряд стихотворений мысль о долге писателя перед народом, перед всей

<sup>27</sup> Василий Федоров. Лирика. Гослитиздат, М., 1961, стр. 10.

<sup>28</sup> Там же, стр. 14.

вселенной, или же стихи о поисках «слова трудового», что «в честный стих ложится тяжело».<sup>29</sup>

Однако ярче всего близость к традициям Маяковского проступает в тех стихотворениях, где, как в цитированном выше стихотворении «Сердца», наиболее отчетливо выражен политический темперамент бойца, где мысль поэта естественно и просто рождает глубоко современный поэтический образ:

Поколенья. . .	Мы с тобой,
Мы двух поколений поэты.	Как ступени летящей ракеты:
Кто зажегся вперед,	Оторвется одна,
Тот вперед отгорит.	А другая вперед полетит. <sup>30</sup>

В современной поэзии заметно стремление опереться на те новые ассоциации, которые раскрывают перед человеком завоевания науки и техники. Однако не часто можно встретить столь органическое слияние поэтической идеи с этими новыми ассоциациями.

Думается, не случайно, что именно в таких произведениях Василия Федорова, где особенно резко выражено острое ощущение современности, наиболее отчетливо проступает весомость, точность поэтического языка. Выношенная мысль находит верное и сильное слово, простой и ясный поэтический образ. Таково, например, шестистрочное стихотворение поэта, сыгравшее заметную роль в литературной полемике последних лет:

Мы спорили  
О смысле красоты,  
И он сказал с наивностью младенца:  
— Я за искусство левое, а ты?  
— За левое. . .  
Но не левее сердца.<sup>31</sup>

Буквально двумя словами поэту удалось выразить мысль, для пояснения которой пришлось бы истратить целые страницы. И как точно нацелен удар, как метко схвачено уязвимое место всех «левых» увлечений, когда приносится в жертву основное в искусстве — его человечность.

Однако, отметив публицистическую заостренность творческой работы Вас. Федорова, мы еще не назовем то главное, что характеризует его поэзию.

В одной из его последних поэм — в поэме «Седьмое небо» — есть небольшое лирическое отступление, своеобразное авторское признание, в котором выражена мысль, очень важная для всего творчества поэта:

В огромный,  
До конца не познанный,

<sup>29</sup> Там же, стр. 6.

<sup>30</sup> Там же, стр. 83.

<sup>31</sup> Там же, стр. 82.

Страстями полный до краев,  
Хочу я в мир, не мною созданный,  
Внести красивое,  
Свое.<sup>32</sup>

Правда, вырванные из поэтического контекста, эти строки могут быть неверно истолкованы. Поэтому сразу же подкрепим их высказыванием поэта, относящимся примерно к тому же времени, что и цитированные стихи, и по смыслу тесно с ними связанным. В статье, посвященной раздумьям о творческой работе поэта, Василий Федоров так объяснил те предпосылки, которые определяют гражданскую позицию писателя:

«Поэту принадлежит весь мир со всеми его сложностями, и поэт должен мудро распоряжаться им. Он должен отвечать за этот мир и в своем творческом сознании строить его так, чтобы он отвечал чаяниям трудовых людей. В сознании этой ответственности вырабатывается гражданская позиция поэта. Все свои дела он будет измерять одним: что на пользу этому миру и что не на пользу».<sup>33</sup>

Писать так, чтобы творческая работа отвечала «чаяниям трудовых людей», — это для Василия Федорова не простая декларация, за этими словами стоит весь его жизненный опыт, вся, говоря словами поэта, «биография души».<sup>34</sup> Даже в нашей богатой и многообразной поэзии, тесно связанной с народной жизнью и народными идеалами, немного можно назвать поэтов, в творчестве которых так сильно и органично проступали бы народные истоки. Мысль об ответственности поэта перед народом красной нитью проходит через все произведения Василия Федорова, нередко воплощаясь и в прямые признания зависимости своей поэтической работы от народной жизни:

Я строчкой этой,  
Мыслью этой  
Лишь занятое отдаю.  
Ты, он, весь мир  
И вся планета  
Работали на мысль мою.<sup>35</sup>

Сознание своей ответственности перед народом заставляет поэта строже, взыскательнее относиться к себе, к своему труду:

Судьбу свою связав  
С народною судьбою,  
Я не имею прав  
Пренебрегать собою.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Василий Федоров. Белая роща. Поэмы. Изд. «Молодая гвардия», 1961, стр. 140.

<sup>33</sup> Мастерство писателя. Сборник статей. Изд. «Советская Россия», М., 1961, стр. 222.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Василий Федоров. Лирика, стр. 100.

<sup>36</sup> Там же, стр. 81.

На народной почве вырастает и то особенное, что составляет основной пафос, «задушевную мысль» поэзии Василия Федорова. «Хочу я в мир, не мною созданный, внести красивое, свое», — в этом признании поэта звучит голос поколения, которое не только мечтает о красоте жизни (вспомним строки из «Неизвестной»: «...чистота, красота, о которых тоскует мое поколение»),<sup>37</sup> но и стремится перестроить мир «по законам красоты» (К. Маркс). В стихах Василия Федорова представление о красоте неизменно бывает связано с мыслью о добре и справедливости, о совершенстве человеческой личности. Потому красота в современной жизни и воспринимается поэтом как напоминание о будущем, красивые люди видятся ему посланцами из будущего в нашу еще очень сложную и трудную жизнь. С публицистической обнаженностью выражена эта мысль в стихотворении «Красивым», которое необходимо привести целиком:

Люблю красивых...	В них все:
Жизнь их,	И ум,
Быт их,	И обаянье,
Глаза,	И гордый жест,
Улыбку,	И поступь их —
Добрый смех	Мне явится, как оправданье
Воспринимаю как открытье	Всех мук моих,
Наглавнейшее из всех.	Всех слез моих.
Зачем	
Прекрасными чертами	
Так полно каждый наделен?	
Красивые,	
Они за нами	
Пришли	
Из будущих времен. <sup>38</sup>	

Уже в этом стихотворении можно заметить, как широко и всеобъемлюще для поэта понятие «красота». В нем заключено все, что характеризует полноту развития человеческой личности: и ум, и обаянье, и человеческая гордость, и доброта. Потому-то красивые люди и вызывают у поэта мысль о будущем, когда не исключением, а законом станет гармоническое развитие личности, духовное и физическое совершенство человека.

Встреча с красотой сегодняшней — это веха на пути в будущее. Так и воспринимается поэтом встреченный в Кулундинской степи портрет прекрасной женщины:

А вот эта, дающая крылья мечте,  
 В кулундинскую глушь не могла не явиться,  
 Чтобы мы,  
 Пробиваясь к большой красоте,  
 На суровом пути не могли заблудиться.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Там же, стр. 72.

<sup>38</sup> Там же, стр. 17—18.

<sup>39</sup> Там же, стр. 73.

Потому красота и превращается для поэта в своеобразный символ веры:

С тех пор,  
Не идя на уступку, я чту,  
Как веру свою, лишь одну красоту.  
И встречусь ли с нею,  
Расстанусь ли с нею,  
Мне радостней радость  
И боль мне большее.  
Послушай, тебе говорю неспроста:  
Нам трудно дается земли красота.<sup>40</sup>

В творчестве Василия Федорова очень ясно выражено то единство эстетики и этики, которое, как заметил М. Горький, свойственно народной поэзии. И это, пожалуй, особенно сильно прозвучало в поэме «Проданная Венера», справедливо привлекая к себе внимание и читателей и критики.

Прославленный образ бессмертного создания человеческого гения не раз привлекал внимание поэтов, не раз писалось о возвышающем душу его влиянии на человека. Но едва ли можно найти в литературе столь смелое и драматическое приближение этого образа к реальной жизни народа, трудовой и суровой. Проданная картина прославленного мастера как бы становится символом живой девической красоты, погасшей под непосильным гнетом военных лет.

За красоту времен грядущих  
Мы заплатили красотой.<sup>41</sup>

Но не только сожаление, горечь невозвратимой утраты звучат в этой поэме. В истории крестьянской девушки поэт видит и великий подвиг во имя будущего, во имя торжества красоты:

Судьба Наташи — это подвиг,  
А подвиг стоит красоты.<sup>42</sup>

В истории частной жизни проступают черты подвига народа, который нелегким трудом завоевывает будущее, жестоко ограничивая себя во многом. Обращенные к Венере — «вечной красоте» — слова старого мастера:

— Прости нас, дочка...  
Все видела, теперь суди,<sup>43</sup>

звучат оправданием и перед живой, земной красотой, перед укоризненным взором Наташи Граевой.

Народность эстетического идеала обусловила и характерные черты поэтического стиля Василия Федорова, в котором так живо

<sup>40</sup> Там же, стр. 103—104.

<sup>41</sup> Там же, стр. 258.

<sup>42</sup> Там же, стр. 256.

<sup>43</sup> Там же, стр. 254.

ощущается национальный склад художественного восприятия мира. Его поэзия не чуждается современной фразеологии, естественно и просто входящей в поэтическую строку и позволяющей передать характерное для нашего современника восприятие событий. Примером могут служить цитированные ранее стихи о связи поколений, поэтически воплощенной в образе летящей ракеты, или шуточные строки из поэмы «Седьмое небо»:

И сердце билось вулканически  
С такую страстью новичка,  
Что где-нибудь  
Прибор сейсмический  
Должно быть прыгал от толчка.<sup>44</sup>

Однако поэт не увлекается подобными ассоциациями, обычно они бывают тесно связаны с характером героя, кругом его жизненных представлений. Вполне, например, естественно, что романтически настроенному юноше, мечтавшему штурмовать «седьмое небо», заводская труба казалась «красной пушкой», дымок

... свивался сизой стружкой  
Как после выстрела в луну.<sup>45</sup>

А приехавшей на целину двадцатилетней девушке представляется, что, «Как истые регулировщики, Все суслики свистят ей вслед».<sup>46</sup> Но для поэтического языка Василия Федорова такие образы не характерны, как не характерны и редкие у него неологизмы (как например «Ваше Лиричество» из стихотворения «Пурга»).

Глубоко современные поэтические идеи, переживания человека нашей эпохи поэт умеет передать в образах живых и ясных, во многом опирающихся на традиционную образность народной поэзии. Он не увлекается старинными словечками, как некоторые молодые наши поэты; почти не включает в стих диалектные формы, не получившие широкого распространения и малопонятные читателю. Наоборот, самые примелькавшиеся, обычные, казались бы давно утратившие свежесть слова и обороты речи постоянно встречаешь в стихах поэта и при этом не ощущаешь того досадного впечатления, какое вызывают безликие стихи, начисто лишенные новизны. Ясность, простота и сила поэтического языка в лучших стихах Василия Федорова являются органическим выражением глубокой и оригинальной поэтической мысли.

Где-то ходим,  
Чем-то сердце студим,

<sup>44</sup> Василий Федоров. Белая роща, стр. 142—143.

<sup>45</sup> Там же, стр. 153.

<sup>46</sup> Там же, стр. 115.

Ищем сказку не в своей судьбе.  
Лет с двенадцати пошел по людям  
И в конце концов  
Пришел к себе.<sup>47</sup>

Как свеж и емок в этой строфе древний поэтический образ «студить сердце», как ожила в стихе поэта казалось бы совсем стершаяся метафора!

Острое ощущение живущих в языке, хотя и не выступающих порою на поверхность поэтических ассоциаций позволяет поэту очень смело вводить в лирические стихи самые незамысловатые просторечные обороты. Возьмем, например, выражение «складно петь». Взятое само по себе, оно ничем не привлечет внимания, покажется даже простоватым, может, немножко устарелым. Но вот встречаем мы его в стихе поэта:

Еще недавно нам вдвоем  
Так хорошо и складно пелось.  
Но вот гляжу в лицо твое  
И думаю:  
Куда все делось?

Но память прошлое хранит,  
Душа моя к тебе стремится...  
Так, вздрогнув,  
Все еще летит  
Убитая в полете птица.<sup>48</sup>

Сочетание это не только утратило свою невзрачность, оно оказалось очень емким по содержанию. «Складно пелось» — здесь употребляется в смысле «хорошо жилось», «жили в ладу друг с другом», «любили друг друга»; метафорический образ вырастает из давнего, заложенного в слове значения, широко использованного в народной поэзии.

Еще более сложные ассоциативные связи можно обнаружить в великолепном поэтическом образе, завершающем стихотворение. В фольклорных произведениях, да и в самой разговорной речи постоянно встречаются такие метафорические выражения, как «сердце встрепенулось», «сердце летит», «ранить сердце» и т. п. Поэтическое сравнение погибшего, но еще хранящего память о прежнем чувства с убитой в полете, но на мгновение сохраняющей инерцию движения птицей и основано на этих бытующих в языке, постоянно встречающихся в народных песнях метафорах.

Здесь намеренно взяты не самые броские приметы близости поэтического языка Василия Федорова к народно-поэтической речи. У поэта можно найти множество случаев и совершенно очевидной ориентации на народную поэтику. Возьмем, для примера, начало одного из стихотворений:

<sup>47</sup> Василий Федоров. Лирика, стр. 190.

<sup>48</sup> Там же, стр. 127.

Иду,  
В молву стоустую  
Свой добрый голос влив,  
И под ногами чувствую  
Шестую часть Земли.

Меня вперед ты выслала,  
Чтоб песней жить помог,  
Передо мной ты выслала  
Сто троп и сто дорог.<sup>49</sup>

Нет нужды в специальном анализе, чтобы обнаружить истоки поэтической образности этого стихотворения, как не нужно цитировать его до конца, чтобы подтвердить неслучайность в нем традиционных эпитетов, песенного склада. То же самое можно сказать о многих других стихах поэта, где постоянно встречаешь слова, обороты, поэтические образы, свойственные народно-поэтической традиции. «Мята-трава», «попынь-трава», «тоска-бессонница», «лебедь белая», «белая метелица», «студеные моря» — эти и многие подобные им выражения — не редкость в поэзии Василия Федорова. Он хорошо владеет приемами народной поэтики, широко использует повторы, традиционный зачин, не боится вводить в свой стих столь свойственные народному стиху тавтологические сочетания типа «Мороз морозил, Ветры дули»,<sup>50</sup> «Ласки Глаши! Ласковые ласки»,<sup>51</sup> «Мне радостней радость И боль мне больнее».<sup>52</sup> Причем эти сочетания в стихе поэта имеют отнюдь не формальный характер. В народно-поэтическом творчестве тавтологический эпитет, по наблюдениям исследователя,<sup>53</sup> обычно служит усилению значения определяемого слова, позволяет резче подчеркнуть в нем существенный признак. Именно эту роль играет тавтологический эпитет и в таких, например, стихах поэта:

Из борьбы,  
Из сутолоки вечной,  
Весь в крови, в поту,  
Едва дыша,  
Человек выходит человечесней,  
И душевнее его душа.<sup>54</sup>

Творчество Василия Федорова дает интереснейший материал для рассмотрения вопроса о связях современной поэзии с народно-поэтической традицией и вполне заслуживает специального изучения в этом плане. В данном случае этот вопрос не ставился во всем объеме. Важно было лишь на нескольких примерах показать живую преемственность народно-поэтической традиции в творче-

<sup>49</sup> Там же, стр. 35.

<sup>50</sup> Там же, стр. 43.

<sup>51</sup> Там же, стр. 269.

<sup>52</sup> Там же, стр. 104.

<sup>53</sup> А. П. Евгеньева. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII—XX вв. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 242.

<sup>54</sup> Василий Федоров. Лирика, стр. 23.

ском стиле одного из современных поэтов, художественная индивидуальность которого, по существу, определилась в пятидесятые годы — в тот период, когда столь ощутимо проявились важные завоевания современной науки и техники.

И это — далеко не единственный пример в нашей поэзии. Творческая работа многих молодых и немолодых современных поэтов убедительно говорит о том, что поиски нового стиля отнюдь не исключают обращения к народно-поэтической традиции. Живое ощущение народных истоков дает возможность добиться наиболее высоких поэтических завоеваний.

Все эти факты чрезвычайно слабо учитывались в недавних дискуссиях о современном стиле.

Попытки некоторых участников этих дискуссий выдвинуть на первый план такие качества, как лаконизм, экспрессивность, либо один тип образных ассоциаций, опирающихся на современную технику (вспомним споры о «телегах» и «ракетах»), неизбежно вели к подмене большой теоретической проблемы произвольно выбранными частными замечаниями. Такой подход к рассмотрению вопроса о современном стиле тем более опасен, что, оставляя в стороне главное, он дает возможность поставить в один ряд явления, прямо противоположные по своему идейно-эстетическому содержанию, объединить некоторые частные стилевые тенденции, имеющие место в советской литературе и искусстве, с типическими явлениями современной буржуазной культуры.

Подобное истолкование термина «стиль эпохи» вызывает самые решительные возражения, так как в его основе лежат неверные представления как о современной эпохе, так и о современном искусстве.

Реальные факты развития нашей поэзии подсказывают иное направление в решении вопроса о современном стиле. Лучшие художественные завоевания в поэзии наших дней связаны не с искусственной «технизацией» поэтического стиля, не с нагромождением броских ультрасовременных ассоциаций, а с подлинной масштабностью поэтического видения мира, с проникновением в глубинные социальные процессы современной жизни, с живым ощущением национальных истоков духовного облика нашего современника.

В. А. Шошин

## ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ПОЭТА

В Программе КПСС говорится, что литература призвана «служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания».<sup>1</sup>

Создать произведения, отвечающие этим требованиям, поэт может лишь в том случае, если он опирается на глубокое знание жизни народа, занимает четкие партийные позиции. Наше время, время прорыва в космос и формирования нового человека, налагает большую ответственность на своих летописцев.

Неслучайно вопросам литературы и искусства было отведено большое место на Пленуме ЦК партии (июнь 1963), который помог разобраться в положении, сложившемся в советском искусстве. Партия своевременно напомнила о том, что поэт должен чувствовать себя ответственным за свое время, осознавать историческую преемственность поколений, ощущать себя слитным с народом.

Народу не безразлично, в чьих руках окажется знамя, поднятое М. Горьким и В. Маяковским и пронесенное их учениками сквозь пламя Великой Отечественной войны. Коммунизм предостойт не только «возводить молодым», но и воспевать молодым. Тем бóльшая ложится на них ответственность.

Молодое поколение литераторов принимает революционную эстафету из рук старших товарищей. Все активнее в литературе, в частности в поэзии, звучат голоса людей, выросших уже после войны.

За последние годы в литературе оформилось новое поколение поэтов и прозаиков, которое условно назвали «четвертым поколением». Предшествующие три поколения советских писателей вступали в жизнь литературы в годы Октябрьской революции и гражданской войны, в годы строительства социализма и первых

---

<sup>1</sup> Программа и Устав КПСС. Госполитиздат, М., 1962, стр. 220.

пятилеток, в годы Великой Отечественной войны и послевоенные годы.

«Четвертое поколение» вступило в литературу во время преодоления последствий культа личности, в годы борьбы за человека коммунистического будущего и дальнейшего движения нашего общества к коммунизму.

Естественно, что вопросы роста молодых литераторов привлекли внимание современной критики.

В сложных условиях литературного процесса последних лет, связанного с восстановлением ленинских норм жизни, принципиальная партийная критика способствовала здоровому развитию литературной смены.

Однако отдельные критики, поэты и прозаики в эти же годы стали развивать ложную теорию «отцов» и «детей» в современной литературе.

В докладе на пленуме московской писательской организации в сентябре 1962 года А. Борщаговский говорил о самобытности и своеобразии нового поколения литераторов, свободного-де от заблуждений их старших собратьев в прошлом.

В статье, знаменательно озаглавленной «Отцы и дети», П. Антокольский подчеркнул, что, по его мнению, в последние годы сформировалось совершенно новое поколение поэтов, во многом и существенно отличающееся от «отцов», которые якобы всегда не понимают «детей» и обвиняют их в нигилизме, на что в общем-то молодым не следует обращать внимания, — молодость права.<sup>2</sup>

Подобная пропаганда «специфики» молодых логично вела к умалению и даже дискредитации достижений прошлых лет.

После XX съезда КПСС литература добилась значительных успехов. Но движение вперед совершалось литературой в целом, а не только отдельными ее отрядами.

Факты показывают, что период после XX съезда партии был периодом творческого подъема именно старших мастеров, прежде всего поэтов. В эти годы переживает как бы вторую молодость Александр Прокофьев, издавший в 1960 году самобытную книгу «Приглашение к путешествию». Старейший русский поэт Николай Асеев выпускает полный молодого задора сборник «Лад». Заключают поэмы эпического размаха Николай Тихонов («Серго в горах») и Ярослав Смеляков («Строгая любовь»). Двумя эпопеями обогатилась советская поэзия в этот период — «Серединной века» Владимира Луговского и «За далью — даль» Александра Твардовского.

Много интересных произведений было создано поэтами среднего поколения — Вас. Федоровым, В. Шефнером, Н. Грибачевым, М. Дудиным, С. Наровчатовым, Д. Ковалевым.

---

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1962, 11 декабря.

В произведениях известных поэтов нашли отражение все важнейшие процессы современности. Не было никаких оснований считать отряд поэтов молодого поколения передовым отрядом. Тем более ошибочно было в нигилистических тенденциях некоторых молодых литераторов видеть их принципиальное достоинство.

Но дело заключалось не только в том, что литераторы, начавшие свой творческий путь в последнее время, фактически противопоставлялись более опытному. Сам термин «отцы» и «дети» трактовался весьма условно. Е. Евтушенко, выпустившего первую книгу стихов в 1952 году, относили к категории «детей», в то время как никто не спешил зачислить в эту категорию издавших свои первые художественные произведения в самое последнее время А. Солженицына и Ф. Абрамова.

В чем же дело?

Н. Асеев еще в 1956 году выступал за разнообразие поэзии, за то, чтоб богатство советской современной поэзии не сводилось к нескольким именам.<sup>3</sup>

Однако последующие годы показали, что этот призыв, верный по существу своему, некоторые критики поняли несколько своеобразно. В статьях, например Б. Рунина и В. Огнева, круг поэтических имен, заслуживающих серьезного внимания, действительно расширился, но в основном за счет поэтов, склонных к формальным экспериментам.

Преувеличение роли отдельных литераторов сочеталось с неправильным пониманием взаимоотношений литературных поколений. Те, кто ратовал за литературу «четвертого поколения» в ее мнимом споре с предшествующими поколениями, круг самих молодых литераторов понимали односторонне и узко.

В упоминавшейся статье П. Антокольский из среды молодых выделил Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Б. Окуджаву, Б. Ахмадулину. Эти же имена выдвигал на первый план Р. Рождественский.<sup>4</sup> Преувеличивалось значение творчества именно этих поэтов. Стали повторяться одни и те же имена, и создавалось неверное представление о силах на поэтическом фронте.

Критики в течение долгого времени возвращались к пресловутому евтушенковскому «Ты спрашивала шепотом», неизменно повторяя отрицательную оценку этой безделушки. Но на «разбор» этой безделушки тратилась бумага, ее автору создавалась широкая реклама и забывался тот очевидный факт, что десять статей, написанных об Евтушенко, — это девять статей, не написанных о других поэтах.

<sup>3</sup> Н. Асеев. О структурной почве в поэзии. День поэзии. Изд. «Московский рабочий», М., 1956, стр. 155—158.

<sup>4</sup> Р. Рождественский. ... И не кончается земля. «Литературная газета», 1962, 15 декабря.

Поэму за поэмой выпускает многообещающий Сергей Викулов. От книги к книге мужает поэзия В. Гордейчева, В. Фирсова, В. Цыбина, Вяч. Кузнецова, являя собой пример естественного сплава публицистической остроты и лирической непосредственности. Однако не их голоса, а голос Е. Евтушенко выделяет Б. Рунин из голосов молодежи.<sup>5</sup>

Таким образом, отнюдь не за всех молодых ратовали сторонники «теории» «отцов» и «детей», выдвигая на первый план лишь определенную группу молодых литераторов, в частности поэтов. Как выяснилось, именно их творчество более других не было свободно от просчетов и ошибок.

За последние годы в статьях о молодой поэзии преобладающее внимание уделялось А. Вознесенскому. Статью о современной поэзии А. Меньшутин и А. Синявский полемически свели на треть к А. Вознесенскому.<sup>6</sup> Л. Аннинский<sup>7</sup> и А. Марченко<sup>8</sup> по существу ставили творчество А. Вознесенского в центр молодой поэзии.

А между тем уже в первых стихах А. Вознесенского чувствовалось увлечение формалистической символикой архитектурных и математических понятий. Стихи, вызванные к жизни благородной и гуманной идеей, захлестывались экспрессионистическим субъективизмом, отражающим хаотически разорванные впечатления и образы. Стихам порой попросту не хватало цельности чувства и логичности развития мысли, но именно их усложненность зачастую оценивалась как свидетельство неповторимой индивидуальности поэта.

Логическим следствием «захваливания» явились недостатки «40 лирических отступлений из поэмы „Треугольная груша“».

В этой книге А. Вознесенский стремится подчеркнуто экспрессивным стихом передать жизнь современной Америки. В ряде случаев ему это удастся. Стихотворение «В эмигрантском ресторане» показывает душевную нищету и отщепенство современной эмиграции:

Ресторанчик «Русский мишенька»  
Говорили: не ходи.  
В кадушке,  
        будто нищенка,  
Березка в бигуди. . .

---

<sup>5</sup> Б. Рунин. Уроки одной поэтической биографии. «Вопросы литературы», 1963, № 2, стр. 17—45.

<sup>6</sup> А. Меньшутин, А. Синявский. За поэтическую активность. «Новый мир», 1961, № 1, стр. 224—241.

<sup>7</sup> Л. Аннинский. Заметки о молодой поэзии. «Знамя», 1961, № 9, стр. 197—212.

<sup>8</sup> А. Марченко. «Что» и «как» в поэзии. «Вопросы литературы», 1962, № 12, стр. 36—45.

А за стойкой, как на ветке,  
Угощают парочек.  
В них вонзились табуретки,  
Как булавки в бабочек!

Поэт передает житейскую запутанность и мировоззренческую неопределенность встреченных им людей:

Посреди Вселенных сшибленных,  
На маховиках судьбы  
Блещут лунными подшипниками  
Эти лагерные лбы.

Единственное, что у них осталось в жизни, — воспоминание и мечта о Родине-России;

А Окою осиянную  
Ходит окунь — не поймать,  
И торжественная тишь.  
Тсс! ..  
И серебряно-черны  
От ночной травы штаны. . .

«Роса там у нас, трава там у вас по колено. Вознесенский, вы понимаете?!» — спрашивают они, и как трагично звучит эта поправка — «у нас — у вас».

Но немало у Вознесенского и неудач, и дело тут не в процентности, а в характере неудач. Установка на «голую» ассоциативность идет в ущерб мысли: «. . . шарики за ролики! Все — наоборот», — говорит сам Вознесенский.

На непонятной игре слов построено «Автоотступление». Претензия на оригинальность, выражающаяся в отсутствии знаков препинания, алогизм стихотворения, его зашифрованность, наводящая на естественную мысль об отсутствии в нем смысла, — все это очевидно. Но это стихотворение — не случайная неудача, а своего рода манифест сверхассоциативности.

В одном из отступлений «рыбак Боклов» валит в уху «рыбин, судьбы, чешую. Церкви, луковки, картошка, Ух — в уху!». Что хочет сказать автор нам, непонятливым? Рядом возникают красные носы — «как огнетушители». Поэт рифмует, что погало, — «синеок, как образа, заглядится в облака».

И после этого трудно поверить в прочувствованное кредо Вознесенского, выраженное в той же книге: «Что мне важно в поэзии? Взгляд в душу человека, в себя, в интерьер сознания. Не в форме дело. Форма должна быть ясной, бездонно тревожной, полной высшего смысла, как небо, в котором только радиолокатор может определить присутствие самолета».<sup>9</sup> Тревогу за судьбу поэта форма его стихов действительно вызывала.

---

<sup>9</sup> А. Вознесенский. 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 44—46 и 73.

Неясность выражений постоянно и неслучайно обуславливается неясностью позиции самого автора. Нечеток образ автора в стихотворении о «битниках». Хорошо задуманные стихи о трагизме жизни негров где-то оставлены автором на произвол ассоциаций и выглядят, как недостроенное и законсервированное здание. Несколько ярких стихов, обличающих современный империализм, теряются среди сбивчивых информаций.

Поэт не открыл современную Америку, а растерялся перед ней, занялся поисками в себе — себя. Отдельные удачи в книге связаны с изображением именно мятущихся неопределенных натур, нечетких непроясненных ситуаций.

Вызывает неудовлетворенность и то обстоятельство, что книга мрачна и беспросветна, как будто в самой Америке нет ни народа, ни борющихся за его счастье людей. Вспомним для сравнения, что Николай Тихонов озаглавил в 1935 году свою книгу о предвоенной Европе «Тень друга», потому что он даже накануне войны «друга тень угадывал», потому что он видел прогрессивные силы.

Многие критические статьи и обзоры, зачисляя в типичные представители «четвертого поколения» определенную группу литераторов, не охватывали всего многообразия современной молодой литературы.

Попытки подобного необъективного отражения реальной жизни, обедняющие ее, не могли не встречать возражений.<sup>10</sup>

Преувеличение роли отдельных представителей «четвертого поколения» приводило к тому, что некоторые ошибочные их взгляды трактовались как «специфичные» для поколения в целом. Тем самым давалось искаженное представление о действительном облике «четвертого поколения».

Какие же просчеты и ошибки поэтов способствовали этому искажению?

В творчестве отдельных поэтов искажался реальный образ героя нашего времени. Так, в поэзии появилось некое существо, характерное своим жаргоном и мелким скепсисом. Этот «герой» противопоставлялся «толпе», не признающей его. Он в один прекрасный день якобы способен совершить незаурядный подвиг. Создавалось представление, что подвиг может быть логическим завершением жизни, свободной от обязанностей и обязательств, свободной от общества. Дескать, пусть молодые люди живут, как им заблагорассудится, не подвергаясь воспитанию «отцов», говорят на птичьем языке, годном для выражения лишь птичьих

---

<sup>10</sup> П. Выходцев. Поэтическое поколение эпохи спутников. «Молодая гвардия», 1960, № 7, стр. 221—231; В. Дружин. О современной молодой поэзии. «Нева», 1961, № 5, стр. 182—189; Д. Хренков. Коль нету чуда — не стихи! «Нева», 1962, № 3, стр. 182—188; А. Абрамов. Один из молодых. «Литература и жизнь», 1961, 1 февраля; И. Денисов. Первые встречи. Изд. «Знание», М., 1962.

мыслей, — придет час и они покажут себя. За безобидными, казалась бы, рассуждениями о том, что скептик и нигилист может совершить подвиг, что от разочарованности до самопожертвования только один шаг, — за всеми этими рассуждениями крылась глубоко неверная мысль о том, что к подвигу внутренне готовиться не нужно, что духовная собранность в обыденной жизни тем более не нужна. Если даже предположить, что скептицизм и разлад с действительностью не помешают такому «герою» совершить нечто выдающееся, то что же остается ему в жизни до этого свершения — нить и скучать?

В искажении образа современного героя некоторыми представителями «четвертого поколения» известную роль сыграло и влияние буржуазных писателей Запада.

По мнению некоторых зарубежных теоретиков, XX век — век науки и техники, а золотой век искусства остался позади. Механизация жизни, бурное развитие точных наук, создание многочисленных общественных институтов — все это, дескать, приводит к упадку духовной деятельности отдельных индивидуальностей. Отзвуки этих взглядов имели распространение и у нас, о чем свидетельствовала дискуссия в «Комсомольской правде» в 1959 году. В. Турбин пытался обосновать подобный взгляд на современность, стремился доказать правомерность появления абстракционизма как формы отражения особенностей мышления человека XX столетия.<sup>11</sup>

Считая, что научные открытия XX века в корне изменили человеческое мировосприятие, современные модернисты с позиций неодадаистского понимания мира ведут атаки на гражданственность поэзии. Однако нелепо усматривать в неопределенности позиций поэта проявление гражданской смелости и свободы. От чего свободы? От требования правдиво отражать жизнь? От необходимости обладать партийным взглядом на действительность? От ответственности перед народом? Это не свобода, а выражение индивидуалистического сознания. Когда отвлеченный гуманистический идеал не соотнесен с жизнью народа, то душевный мир героя изображается вне общественных связей. В таком случае истинная сложность жизни подменяется индивидуалистическим самоуглублением. Высшими критериями становится эмпирическая эмоциональность и непосредственность, которые на самом деле свидетельствуют о неуравновешенности, о неумении найти свое место в строю.

Одну из отличительных черт поэзии «детей» видели в необходимости творческих поисков. В основном это верно. Но — что искать и в чем искать?

В стихах Э. Межелайтиса, В. Луговского, Л. Мартынова,

---

<sup>11</sup> В. Турбин. Товарищ время, товарищ искусство... Изд. «Искусство», М., 1961.

В. Солоухина критика последних лет справедливо усматривала творческое экспериментирование, поиски новых форм для выражения новых мыслей. Поиски новой формы, продиктованные своеобразием и новизной самого материала, разумеется, закономерны и оправданы. Среди советских поэтов, как известных, так и начинающих, имеется немало оригинальных художников, чья оригинальность в области выразительных средств обусловлена содержанием. К лучшим их стихам применимы слова Н. Тихонова: «Многие из них ищут точного определения, сильной интонации, конкретного образа, сознательно избегая сложных и непонятных выражений, фокусных рифм, запутанных инверсий. Они хотят быть естественными и смелыми выразителями нового».<sup>12</sup> Смелыми, но — естественными!

Однако в последние годы предвзятость по отношению к логике и здравому смыслу приводила нередко молодых поэтов к манерничанью, о чем неоднократно сигнализировали те, кто не видел в этом признаков нового стиля.<sup>13</sup> Технические завоевания предшественников в современной поэтической практике употреблялись порой не творчески, а лишь как внешние усовершенствования. «Новаторские» искания сплошь и рядом приводили к игре словами, к безвкусным стихам. Первый сборник Ю. Панкратова переполнен такими нарочито приблизительными рифмами: Машенька — мазанка, ландыши — лавочке, исполина — из Парижа, отвержен — Антверпен, о Монмартре — о, мой мальчик, заморозки — зимородки. Едва ли можно усмотреть традиции Маяковского в претенциозном и наивном злоупотреблении ассонансной рифмой, тем более что содержание стихов, «скрепленных» таким образом, также зачастую не имеет большого смысла. Рифма должна быть естественной, органичной, в противном случае формалистическая заданность способа рифмовки назойливо выдвигается на передний план.

Игра словами стала буквально поветрием в стихах молодых, демонстрировавших свое нежелание отстать от «современности». Среди неплохих стихов В. Казанцева читаем такое:

Я иду, красиво лу  
Про иву да про иволгу.  
Девчонка — зелень и наив.  
Ее волнует зелень ив.<sup>14</sup>

Формалистическая заданность этих строк очевидна. Кроме того, как это нередко бывает, она влечет за собой позерство и

<sup>12</sup> Н. Тихонов. Молодые поэты города Ленина. «Комсомольская правда», 1948, 22 июля.

<sup>13</sup> А. Урбан. Мысли о поэзии. «Звезда», 1960, № 2, стр. 178—183; В. Дружин. О современной молодой поэзии; В. Цыбин. В дорогу дальнюю... «Литературная газета», 1961, 6 июля.

<sup>14</sup> В. Казанцев. В глазах моих небо. Томское книжн. изд., 1962, стр. 15.



рабочей гордости? — Ведь именно трудовые достижения позволяют сказать: «Мы — человечество». Не гордость своим трудом, а пренебрежение к нему слышится в однообразном постукиванье рифм.

Другое стихотворение В. Сосноры «Ода электромонтерам» выглядит не более как высокопарная риторика:

Вы по инициативе, по смелости —  
высоковольтные богатыри!  
Благодарим вас,  
Ваши Светлости,  
Ваши Сиятельства, благодарим!<sup>15</sup>

Стихотворение держится в сущности на этом каламбуре. Автор не нашел живых слов в стихотворении о современниках, его увлек образ сам по себе, его отвлеченная заданность, которая не оставляет места чувству.

Недостатки данных стихов особенно отчетливы на фоне страстной поэзии Анатолия Жигулина, человека трудной судьбы, который в своем труде смог увидеть пафос преобразования природы:

Не на ватмане строил я фермы бетонные.  
Но своею работой горжусь я вдвойне:  
Я пронес на плечах магистраль многотонную!  
Вот на этих плечах!  
Позавидуйте мне!<sup>16</sup>

За этими стихами — позиция поэта, которую не нужно укреплять «токованием над втулками». И потому строки Жигулина несут в себе большой эмоциональный заряд.

Формалистические устремления некоторых молодых поэтов привлекли внимание видных наших мастеров, искренне обеспокоенных развитием молодой смены и с полным правом подававших свои своевременные советы и предостережения.<sup>17</sup>

Однако становилось модно критиковать литераторов, которые, отстаивая принципы партийности и народности искусства, указывали прежде всего на наиболее характерные просчеты и ошибки в творчестве экспериментирующих молодых поэтов. «Всполошилась критическая застава, — иронизировал Р. Рождене-

---

<sup>15</sup> В. Соснора. Январский ливень. Изд. «Советский писатель», Л., 1962, стр. 16 и 18.

<sup>16</sup> А. Жигулин. Рельсы. Изд. «Молодая гвардия», М., 1963, стр. 22.

<sup>17</sup> Н. Тихонов. Большая правда поэзии. «Вопросы литературы», 1960, № 5, стр. 163—176; А. Прокофьев. Разговор о поэзии. «Литература и жизнь», 1961, 8 февраля; Н. Грибачев. Молодым — крепкие крылья! «Молодая гвардия», 1962, № 8, стр. 263—282; Н. Рыленков. Традиции и новаторство. Изд. «Советская Россия», М., 1962; А. Коваленков. Хорошие, разные. Изд. «Советский писатель», М., 1962; М. Луконин. Товарищ поэзия. «Знамя», 1961, № 2, стр. 165—197; В. Солоухин. Соль поэзии. «Литературная газета», 1961, 4 ноября.

стенский. — Заохали, закрипели перьями: глядите, эти-то сунки! Ишь чего вообразили! Лженоваторы! Псевдопатриоты!».<sup>18</sup>

Под сенью парадных Дней поэзии начинал было зацветать тот самый формализм, который, по словам М. Горького, «как „манера“, как „литературный прием“ чаще всего служит для прикрытия пустоты или нищеты души».<sup>19</sup> Пустота души сказывалась в том, что формалистические устремления сопровождалась атаками на прочные традиции в поэзии.

Сомнению подвергалось буквально все — и песенность русской поэтической речи, и плодотворность использования народной лексики, и разработка классических размеров, и правомерность отдельных исторически сложившихся жанров.

Раздавались, например, голоса, уверявшие, что поэма как крупный жанр связана с эпохой культа личности и в настоящее время несостоятельна. Василий Федоров, сам мастер поэмы, метко вскрыл неправильность такого мнения.<sup>20</sup> Жанр поэмы требует четкости замысла и мировоззрения, определенности идейно-эстетических позиций поэта. Опубликованные в последние годы поэмы молодых авторов в каждом отдельном случае знаменовали новый этап в развитии поэта. Таковы, например, «Две крови» В. Цыбина, «Товарищ Артем» Е. Полянского, «Камнебоец» В. Гордейчева, «Слово нерушимо» И. Григорьева, «Волга» Н. Благова.

Во имя «нового стиля» велось отрицание плодотворности поэтических традиций. В «Литературной газете» были обнародованы такие бодро-призывные строки С. Щипачева, отнюдь не «строки любви»:

Довольно ямбов и хореев.  
Ломайте их, черт побери!

Критика в целом ряде случаев способствовала укреплению неверных тенденций.

В. Огнев, например, считал, что поэзия Б. Слуцкого «выразила живую потребность в „трезвом“, практическом подходе к явлениям жизни, потому что она отбросила пелену условных красот, нередко тормозящих современную поэтическую мысль».<sup>21</sup> Вот в чем историческая миссия Б. Слуцкого! Ну, а что же А. Твардовский, Вас. Федоров, Б. Ручьев — они завернуты в упомянутую пелену?

Среди «условных красот», не милых В. Огневу, оказывается по существу и песенность русской поэзии. Критик гово-

<sup>18</sup> Р. Рождественский. ... И не кончается земля.

<sup>19</sup> М. Горький, Собрание сочинений в 30 томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 523.

<sup>20</sup> Вас. Федоров. Дорожить правдой. «Литературная газета», 1963, 2 апреля.

<sup>21</sup> В. Огнев. Жизнь и мастерство. День поэзии. Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 227.

рит: «...пора уже перестать повторять, что „одной из отличительных черт русской поэзии является особая напевность“». <sup>22</sup> Почему же пора перестать? Потому ли, что Е. Евтушенко и его единомышленники «посягают, — по словам А. Прокофьева, — на мелодию, на распев, на песенность, издавна присущие русскому стиху»? <sup>23</sup>

Русская поэзия искони несла в себе песенное начало. XX век придал много новым средствам художественной выразительности, обогатив их свободным и интонационным стихом. Но до сих пор напевность и в живой практике, и в теории оставалась действительно «одной из отличительных черт русской поэзии», как совершенно справедливо подчеркнул А. Марков. <sup>24</sup>

Как показывает поэтическая практика, песенный стих способен передать все своеобразие современности, и неправ тот критик, который отводит его на второй план.

Другого критика, А. Лосева, «реформаторский» запал побудил атаковать лексику Игоря Григорьева. Критик заявил, что стихи Григорьева написаны на «выдуманном с полсотни лет назад диалекте „крестьянских поэтов“». <sup>25</sup> К «крестьянским поэтам» причисляли и Есенина — что ж, это неплохая традиция! Может быть, А. Лосев считает, что и Есенин писал на «выдуманном диалекте»? А как быть с диалектизмами в стихах многих современных поэтов, таких, как П. Комаров и И. Авраменко, а как быть с диалектизмами в языке М. Шолохова, Л. Леонова, Б. Шергина, П. Бажова и других мастеров? «Мусором ложной красоты» называет критик употребляемые И. Григорьевым бытующие в народной речи, а не заимствованные из словарей слова.

В конце своей статьи А. Лосев одобрительно отзывается о стихах А. Прокофьева. Но разве не демонстрирует этот поэт особенности народной и более того областнической лексики? Вспомним известные строки А. Прокофьева —

Так от предгорий на лядины  
Меня ведет — к мольбе глуха —  
Огненнокрылая радина  
К высоким помыслам стиха.

А вот в стихах И. Григорьева те же невинные «лядины» вызывают у критика буквально «лошадиный фырк». Надо критиковать некоторые недостатки поэта, но несправедливо в данном случае ставить под сомнение всю его работу.

<sup>22</sup> Там же, стр. 226.

<sup>23</sup> А. Прокофьев. Разговор о поэзии.

<sup>24</sup> А. Марков. Раздумывая о поэзии. «Литература и жизнь», 1958, 6 августа.

<sup>25</sup> А. Лосев. О звездном слове. «Ленинградская правда», 1962, 11 октября.

Под прикрытием дружественной критики некоторые поэты стремились, атакуя поэтические традиции, разрушить не только внешнюю форму, но и нечто более существенное в этих традициях. Отрицание традиций приводило и к отрицанию глубоко гуманных черт, свойственных русской поэзии, таких, как высокая нравственность, человечность, патриотичность.

В цикле «За Изюмским бугром», написанном по мотивам «Повести временных лет» и «Слова о полку Игореве», В. Соснора вправе был дать свою трактовку героям и, пожалуй, ввести какие-то новые имена и эпизоды. Но общая настроенность цикла, его эстетический уровень вызывают серьезные возражения, так как автор злоупотребляет натуралистическими сценками, жаргонными словами, явно к тому же не соответствующими эпохе и снижающими эпический и легендарный материал русской истории.

Герой летописи Мстислав — «пучеглаз и угрюм, как пучина». Может быть, автор не в восторге от Мстислава? Но почему же и его герой Боян, которого он превращает в революционера, невзирая на такую возвышающую модернизацию, — «продувной, как сито»? О боярине Ставре говорится так: «и хлещет его по морде сковородой Марина». Может быть, здесь проявлено авторское отношение к отрицательному образу феодала? Но почему подобным «диалектом» пересыпан весь цикл: «как бояре взъерепенились на князя», «разъярился Мономах: „Чего разнылись“». Странная фамильярность по отношению к эпическим героям действительно вполне своеобразна: «всучил Ярослав-рубака за песни Бояну латы», — повествует автор. Почему Ярослав стал «рубаккой»? Почему базарным жаргоном подменяется язык летописи?

За частными спорами ощущаются контуры большого литературного спора, которым начались шестидесятые годы, — спора о подлинном и мнимом новаторстве, о плодотворном и ошибочном использовании традиций, о характерных чертах «четвертого поколения».

Логика спора привела к противопоставлению одних поэтов другим с точки зрения их отношения к традициям. Люди, ломавшие такие исконные традиции русской поэзии, как песенность, народный строй языка, лаконизм и естественность художественных средств, противопоставляли себя «традиционалистам», объявляя себя с помощью дружественной критики «новаторами». Нет нужды, что зачастую стихи, не отличавшиеся серьезным содержанием, держались на внешней броскости. Именно внешняя экстравагантность привлекала внимание. По этому поводу Василий Федоров верно подметил: «Ломать не строить, — душа не болит, поэтому темперамент разрушителей внешне проявляется ярче, темперамент строителей более сдержан: думать надо!».<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Вас. Федоров. Весенняя встреча. «Молодая гвардия», 1961, № 5, стр. 23.

«Новаторы» объявлялись талантливыми, а «традиционалисты» — бездарными.

Н. Сергованцев справедливо критиковал Б. Окуджаву за его выступление на заседании Идеологической комиссии ЦК КПСС с участием творческой молодежи, где тот трактовал споры по идейно-художественным вопросам как борьбу людей «бездарных» с людьми «талантливыми».<sup>27</sup>

Искаженное понимание традиций и новаторства приводило к извращению понимания самой сущности поэтического таланта, ценность которого определяется его социально-общественной направленностью.

Не уделяя должного внимания направленности таланта, рассматривая талант как таковой, уходили от необходимости выяснять общественное основание позиции того или иного поэта, фактически отрицая наличие различных тенденций в развитии поэзии помимо деления поэтов на «новаторов» и «традиционалистов». Леонид Мартынов на дискуссии «Поэзия и современность» в Риме в октябре 1957 года заявил: «Если говорить о направлениях, то я знаю лишь одно действительно важное направление — направление вперед!».<sup>28</sup>

Да, все идут или стремятся идти вперед, но каждый может понимать это движение по-своему. «В воспитании молодого поэта, — указывал Н. Тихонов, — огромную роль играет сознание того, куда направлен его стихотворный талант».<sup>29</sup>

Однако вопрос о направленности таланта часто недооценивался, а то и просто подменялся вопросом о своеобразии таланта, как таковом, причем чаще всего по формальным признакам. Так, говоря о поэзии А. Вознесенского, А. Меньшутин и А. Сияевский отмечали прежде всего темперамент автора.

Между тем вопрос о направленности таланта — это не только вопрос воспитания молодого автора, это вопрос о смысле искусства, о его сущности. «Не в талантах, — писал В. Г. Белинский, — не в их числе видим мы собственно прогресс литературы, а в их направлении, в их манере писать».<sup>30</sup> «Нам кажется, — конкретизировал это положение Н. А. Добролюбов, — что для критики, для литературы, для самого общества гораздо важнее вопрос о том, на что употребляется, в чем выражается талант художника, нежели то, какие размеры и свойства имеет он в самом себе, в отвлечении, в возможности».<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Большой разговор с молодыми. «Октябрь», 1963, № 2, стр. 197.

<sup>28</sup> Спор о поэзии. Выступление поэта Леонида Мартынова. «Иностранная литература», 1958, № 4, стр. 208.

<sup>29</sup> Н. Тихонов. Молодые поэты города Ленина.

<sup>30</sup> В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 16.

<sup>31</sup> Н. А. Добролюбов, Избранные философские сочинения, т. I, Госполитиздат, М., 1945, стр. 355.

Спор, который разгорелся вокруг творчества молодых поэтов в начале 60-х годов, имел под собой глубокие причины. Речь шла о дальнейшем движении всего нашего искусства. Сходные процессы происходили и в других областях творчества, и там кипели споры о таланте и его направлении.<sup>32</sup> Известный музыковед Ю. А. Кремлев своевременно указывал, что «могучая роль направления в формировании и развитии таланта очень часто недоучитывается и даже вовсе не учитывается», в то время как «следует, разумеется, подчеркнуть примат направления (как стимула) над талантом, примат, способный объяснить и силу таланта, и его слабость».<sup>33</sup>

В статье П. Выходцева «Поэтическое поколение эпохи спутников» был поднят разговор именно о направлении таланта, причем талантливость поэта подразумевалась необходимым его качеством — что же за поэт без таланта? Однако А. Меньшутин и А. Синявский заявили, что П. Выходцев говорит только лишь о направлении творчества, оставляя якобы в стороне вопрос: имеет данный поэт художественную ценность или нет? Нарочито неправильно понимая пафос статьи П. Выходцева, они стремились снять вопрос о направлении таланта. Статья оппонентов П. Выходцева подверглась ответной критике.<sup>34</sup>

Е. Исаев, Вас. Федоров, Д. Ковалев и другие литераторы призывали внимательно анализировать творчество каждого подлинного поэта, но обращать внимание прежде всего на идейное содержание его произведений, а не на формалистические выкрутасы, помогая молодым поэтам найти правильный путь партийности и народности в искусстве, а не сбивая их с этого пути.<sup>35</sup>

То, что разговор о направленности таланта — не праздный разговор, показывает пример Е. Евтушенко.

Руководимый самонадеянностью, которая, по замечанию немецкого поэта, превышает меру его возможностей,<sup>36</sup> Е. Евтушенко пришел к политической хлестаковщине, что показали его зарубежные выступления. Гюнтер Кертшер рассказывает, какое

<sup>32</sup> Г. Арбузов. Несостоявшееся новаторство. «Художник», 1962, № 10, стр. 28—31.

<sup>33</sup> Ю. А. Кремлев. Талант и направление в искусстве. В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1, Музгиз, Л., 1962, стр. 13 и 12.

<sup>34</sup> В. Бушин. Фиалки пахнут не тем. «Литература и жизнь», 1961, 17 февраля; Б. Соловьев. Легкий несессер и тяжелая кладь. «Октябрь», 1961, № 6—7.

<sup>35</sup> Д. Стариков. Спорить по существу! «Литература и жизнь», 1961, 24 февраля; Д. Ковалев. Глубина, простота, ясность. «Литература и жизнь», 1961, 12 ноября; А. Македонов. Современность и поэзия. «Нева», 1962, № 2, стр. 166—173; Е. Исаев. А земля кругла традиционно. «Литературная газета», 1963, 17 января; Ю. Идашкин. Отцы и дети? «Комсомольская правда», 1963, 18 января; В. Деметьев. Поэты от земли. Изд. «Советская Россия», М., 1963; И. Денисова. Высоты отдавать нельзя. Изд. «Знание», М., 1963.

<sup>36</sup> См.: Т. Тэсс. Золотое слово. «Известия», 1963, 19 октября.

тяжелое впечатление произвели в ГДР необдуманные высказывания и поступки Е. Евтушенко в Западной Германии.<sup>37</sup>

Чему учит этот «опыт» Е. Евтушенко? Он учит необходимости развивать в молодом поэте чувство гражданской ответственности, неустанно направлять его талант по правильному пути.

Надо подчеркнуть то существенное обстоятельство, что идейная направленность поэзии неразрывно связана с художественным мастерством, тонкостью психологических характеристик, лирической проникновенностью и тактом. Не зря один умный француз весь гений Вергилия видел в его вкусе.

Необходимость внутреннего самоконтроля демонстрирует сборник Л. Завальнюка «Моя прописка», на иных стихах которого лежит печать странной развязности. Вот, например, как пишет автор о верности:

Шутки шутками,  
А Бобик сдох...  
От любви собака околела.  
Он душой почувствовал подвох,  
И душа смертельно заболела.

Дело в том, что хозяйка уехала в Москву, не взяв с собой дворнягу.

В конце этой трогательной истории Бобик «душу отдал богу»:

В живописный тихий уголок  
За ногу страдальца я сволок.  
«Стой, мужчина! Урони слезу:  
Здесь собака верности зарыта».  
Здесь закопан Бобик — мой сосед,  
Наш собрат по роковой печали.  
О позор! О женщины! О свет!  
На кого мы сердце расточали!

Создается впечатление, что автор забыл поставить подзаголовок к этому стихотворению — «пародия».

Пошловатое снижение темы характерно и для другого стихотворения этого автора. Вот он берет верную мысль о том, что счастье человек находит в труде. Как же он подает ее?

Опять у меня изжога.  
Встаю и лезу в буфет.  
Соды!  
Хотя бы немного!  
Но соды, конечно, нет.  
И я подхожу к комоду,  
И я говорю, скорбя:  
— О боже, пошли мне соду,  
И я поверю в тебя!

---

<sup>37</sup> G. Kertzsch. Die heilige Einfalt. «Neues Deutschland», 1963, 11. April.

Традиционный бог услышал передового советского поэта и послал все, что, кроме соды, попросили. И вот наконец:

— О боже, последняя просьба, —  
Счастье мне подари!  
И вижу большую фигу,  
Светящуюся изнутри.  
— Отныне живи иначе! —  
Вещает небесный гуд. —  
Удача — дело удачи,  
А счастье, голубчик, — труд!<sup>38</sup>

Конечно, образ светящейся (да еще изнутри!) фиги не встречался прежде в мировой литературе. Но в целом и это стихотворение пародирует замысел автора. Говоря словами самого Завальнюка,

Хорошо, когда хорошо,  
А когда плохо,  
Тогда уже не так хорошо. . .

Как видим, отсутствие глубокого чувства, определяющее отсутствие по-настоящему четкой позиции, приводит к серьезным неудачам не только в собственно гражданских темах, но и в темах так называемой интимной лирики.

Могут сказать — мало ли печатается плохих стихов? Но показательно, что еще в 1957 году в альманахе «Приамурье» (№ 6) была напечатана хвалебная статья, посвященная творческому росту и успехам поэта. Автор и в своих ошибках стал видеть проявление своеобразной индивидуальности. И естественно, что Л. Завальнюк вступает в полемику с критиком, который, не в пример хвалителям, законно упрекает его в нечеткости идейно-эстетической позиции. Поэт заявляет, что быть собой «значит быть одним и тем же», и, отвергая требование обрести свое лицо, заключает: «Лучше я уж до конца так и буду — без лица!».<sup>39</sup> Подобное оригинальничанье не имеет ничего общего с подлинно оригинальным своеобразием художника.

Да, в литературу пришло «четвертое поколение» советских поэтов, чье детство проходило в военные или трудные послевоенные годы, а период возмужания совпал со временем преодоления культа личности. XX съезд партии открыл по-настоящему широкие горизонты перед этим поколением, реальные горизонты будущего.

Но «четвертое поколение» помнит, что своим отцам и старшим братьям оно обязано не только возможностью плодотворно работать, но и самой жизнью. Творческая учеба у героических представителей предшествующего поколения, у тех, кто кровью

<sup>38</sup> Л. Завальнюк. Моя прописка. Амурское книж. изд., Благовещенск, 1962, стр. 41—42 и 78—79.

<sup>39</sup> Л. Завальнюк. На Дальнем Востоке. «Новый мир», 1962, № 8, стр. 79.

подтвердил преданность своим гражданским идеалам, кто поэтическим словом участвовал в Великой Отечественной войне, является лучшей литературной школой «четвертого поколения».

В сложные годы ликвидации последствий культа личности изучение революционных традиций советской поэзии становится особенно важным средством дальнейшего формирования «четвертого поколения».

Ясно, что достижения «четвертого поколения» определяются не только работой пяти-шести столичных поэтов, но творчеством всех его талантливых представителей, в том числе В. Гордейчева и А. Жигулина, Н. Благова и В. Савельева, А. Балина и В. Волкова, О. Фокиной и Г. Горбовского.

Становится также ясно, что «четвертое поколение» сильно именно своей тесной связью со всей предшествующей историей нашей страны, что традиции Маяковского, этого гения и черно-рабочего революциониста, сейчас особенно нужны молодежи.

Лишь на основе традиций классической литературы при глубоком изучении жизни народа писатель может создать характерные образы современников. Но для этого он должен раскрывать сущность процессов, происходящих в жизни, проникать в самый смысл их, а не брать только внешние приметы. Нечеткость позиции автора и отсутствие глубины чувства, зачастую связанное именно с этой нечеткостью, может привести и на практике приводит к формалистической игре словом. Причем весьма существенно то обстоятельство, что формалистическая игра проявляется не только в словесном оформлении материала. Нечеткость идейно-эстетических позиций часто обуславливает формалистическое понимание самой темы произведения, по существу извращение темы, которая становится лишь сферой проведения формалистических экспериментов.

Позиция писателя самым прямым образом определяет весь художественный строй произведения; мировоззрение, как говорил Н. Тихонов, сказывается в каждом эпитете. При этом сходство идейно-эстетической позиции ни в коей мере не обедняет возможности проявления самых различных индивидуальностей. В современной советской поэзии, единой по своим основополагающим принципам, работают такие различные между собой художники, как Н. Грибачев и Н. Браун, В. Шефнер и М. Дудин, Н. Тряпкин и Б. Ручьев.

Изучение наиболее интересных произведений советской поэзии последних лет еще раз убеждает в значении позиции писателя для успеха его произведения.

Изучение советской поэзии последних лет показывает, что круг поэтов, заявивших о себе в недавнее время, никоим образом не может сводиться к пяти-шести именам.

Молодые поэты в массе своей стоят на верных позициях, что и обуславливает их определенные успехи.

Творчество молодых поэтов развивается во взаимодействии с деятельностью старших товарищей, у которых есть чему поучиться.

В поэме «Иди, сержант!» Николай Грибачев напоминает о подвигах, которые совершались во имя жизни в минувшей войне:

чтоб властью души,  
а не властью погон,  
любовью к родной стороне —  
пучина — в пучину,  
огонь — сквозь огонь,  
как там,  
на гражданской войне,  
как там, где,  
бросая станки и плуги  
и зубы от ярости сжав,  
мы  
белые в море сметали полки  
и сброд  
иноземных держав!

Мотив верности погибшим товарищам, их идеалам широко звучит в стихах молодых поэтов А. Аквилева, Н. Панченко, О. Шестинского, Вяч. Кузнецова. Но в поэме Н. Грибачева речь идет не о прошлом. Напоминание о далеких днях звучит как призыв к действию в настоящем. Обращаясь к своим молодым современникам, опытный поэт ведет с ними разговор как бы перед новым боем в наши дни, когда нельзя успокаиваться душой и надо снова быть на переднем крае:

Нужен новый плацдарм, сержант!  
Надевай ордена!  
Иди!<sup>40</sup>

Поэт зовет молодежь на широкие просторы народной жизни, на борьбу, которая не кончилась со взятием рейхстага.

Речь идет о борьбе за все лучшее на земле и в человеке, за красоту, за добро против зла. Это трудная борьба за сердца, как за «высоты, которых отдавать нельзя», борьба за высокую принципиальность и в больших свершениях и в малых делах, борьба за чистоту человеческих отношений и красоту любви.

В чем же красота жизни? Этот вопрос стоит в центре поэзии Василия Федорова. Он решает вопрос, раскрывая нравственный идеал современного советского человека. Чтобы больше было красоты на земле, надо строить жизнь по законам нового мира — таков девиз гражданской поэзии Василия Федорова.

В новой поэме «Седьмое небо» он вновь приглашает читателя в недосыгаемую высь мечты, ведь по фольклорным представлениям седьмое небо — высшая степень счастья, а на меньшее автор

<sup>40</sup> «Правда», 1963, 30 июня.

не согласен. Он не скрывает трудностей борьбы, но и не снижает своих требований к жизни и к самому себе.

В этой поэме, как и вообще в творчестве Василия Федорова, стремление к утверждению прекрасного в жизни наталкивается на препятствия, и события развиваются драматически, но неизменно одно — стремление к красоте.

Красота в понимании Василия Федорова не имеет ничего общего с эстетским любованием. Красивые люди в его понимании — это люди высоких нравственных идеалов, люди общественного темперамента, люди труда.

В стихотворении «Пролог» поэт изображает двух радисток, которые едут на Крайний Север, где погибла незадолго до того их предшественница, чтоб встать на ее пост. Стихи «Корни», «Трудовая книжка», «Скульптор» — это гимны настоящей красоте человека.

Только в единстве с обществом человек может жить достойно и красиво в высшем смысле слова. Вот почему в поэме «Проданная Венера», рассказав о судьбе Наташи Граевой, которая, трудясь в годы войны с перенапряжением сил, отдала свою красоту во имя всенародной победы, поэт требовательно спрашивает молодую модницу:

Какой заплачено ценою  
За легкий взлет  
Твоих бровей?

Без лишнего назидания с естественным укором он говорит по праву старшего:

Все позабудется на свете,  
Все сгладится в конце концов,  
Вам, избалованные дети,  
Не вспомнить бедности отцов.  
Вам подавай лишь то, что мило,  
Красавицу и сад в цвету.  
Кровь пролилась,  
А не чернила  
В сражениях за красоту.  
Вам огорчительно до боли,  
Вам оскорбительно до слез,  
Что материнские мозоли  
Не пахнут лепестками роз.<sup>41</sup>

Это и есть творческое развитие традиций Маяковского — проникновение в жизнь, творческое вмешательство в нее стихами.

В борьбе за нового человека вместе с поэмами Вас. Федорова участвует и новая поэма Бориса Ручьева.

«Любава» — это повесть о любви, но о любви требовательной, а не бездумно-чувственной, и тем самым повесть о твердости характера и убеждений, о вере в правильность своего пути и

<sup>41</sup> Вас. Федоров. Белая роща. Изд. «Молодая гвардия», М., 1961, стр. 16.

верности ему. Герой поэмы Егорка, деревенский паренек, не имеет никакого достатка, и Любава, первая сельская красавица, отказывается от него. Прошло время, Егор стал знаменитым на стройке, и тогда Любава сама приехала к нему, приехала уже как невеста, предъявляя свои права на отвергнутого ею недавно жениха. Полюбила ли она его за трудовые подвиги? На вопросы Егора о родной деревне она отвечает:

Каждый вечер — собранья да сходки,  
в каждом доме — галдеж да дележ.  
Терпят люди по доброй охотке,  
им — по нраву, а мне — невтерпеж.

Любаве нужен Егор как опора в неустроенной жизни. Внутренне Егор ей чужд, но она надеется подчинить его силой своей красоты. Он, в свою очередь, простив ей обиды, не может поступиться самым дорогим — своей рабочей совестью. Он живет радостью общего дела и пытается перебороть в Любаве то, что стало в ней от прошлого. Он терпит неудачу, но вместе с тем одерживает победу в своей неуступчивости тому чуждому, что несет ему Любава, одерживает победу над властью принижавшей его душу ее красоты во имя подлинной красоты. Такое решение конфликта, происшедшего в далекие тридцатые годы, делает поэму глубоко современной.

Каждый поворот сюжета, каждый характерный эпизод находят соответствующее выражение в интонации в пределах избранного автором классического стиха. Повествовательная интонация отличает начало поэмы:

Синей осенью в двадцать девятом,  
о руду наострив топоры,  
обнесли мы забором дощатым  
первый склад у Магнитной горы.

Как естественно, как жизненно движение стиха! И какой искренний порыв звучит в исповеди Егора о своей неудачливой любви:

Сколько ран,  
ножевых — не иначе,  
да рубах, перемазанных в кровь,  
износил я на теле горячем  
за Любавину птичью любовь...  
Снова жил я,  
бинтами спеленат,  
и смеялась Любава навзрыд,  
что любовь наша в реках не тонет,  
на горячих кострах не горит...<sup>42</sup>

В «Любаве» все, к чему прикасается поэт, получает право на воплощение в слове. Богатство языка позволяет Ручьеву с рав-

<sup>42</sup> Б. Ручьев. Любава. Изд. «Молодая гвардия», М., 1963, стр. 36, 3, 24—25.

ной силой описывать и сибирскую деревеньку, и стройку у горы Магнитной, и любовные переживания Егора. И его талант поворачивается все новыми гранями, насыщая строки поэмы яркостью и меткостью русского сказового слова.

Пример поэта, «по самой строчечной сути» связанного с повседневной жизнью народа, являет Сергей Викулов.

Эпиграфом к одному из своих стихотворений он поставил слова К. Федина: «Пойти посмотреть, как живет народ сегодня, — вот что нам нужно и к чему обязывает нас дорогое нам призвание советского писателя». Эти слова — эпиграф ко всему творчеству С. Викулова.

Сергей Викулов знает родной край; для него слишком хорошо знакома жизнь тружеников вологодских деревень, чтобы впасть в идилличность картин, говоря о колхозной жизни. Он с искренним теплом славит добрую душу простого русского человека. Но он говорит не только о положительном в жизни колхозника.

В новой поэме «Преодоление» С. Викулов рассказывает о молодом агрономе, который становится руководителем колхоза в трудный для колхоза момент. Райком рекомендовал его собранию артели, и колхозники — «Согласились. Поверили. Еще одному». А ведь уже не один председатель прошел перед ними, сменив предшественника. Из-за неумелого хозяйствования

веру в дело — вот что страшно —  
убили в сердце мужика.

Автор ставит важнейший вопрос об ответственности за дело, за воспитание любви к земле и крестьянскому труду, о внимании и уважении к нему. Валерий (так зовут председателя) убеждается в необходимости самостоятельного и творческого ведения хозяйства. Поэт начинает большой разговор об активном отношении к жизни, о внимании и доверии к людям, о преодолении последствий культа личности.

У Викулова колоритны жанровые сцены и язык героев. Вот колхозники сходятся на собрание в клуб:

С говорком да смешком:  
— Быть чему-то! — пронюхали, —  
перли в клуб, кто пешком,  
кто, навалом, в санях. . .  
Сапожищами бухали  
по-медвежьи в сенях.

Но поэма вовсе не становится цепью жанровых картин. Острая публицистическая интонация прорывается в размышления автора:

лед не сдвинется, пока  
любой, по праву едока,  
судить-рядить и думать будет  
и все решать за мужика.

Стих Викулова порой четко ритмичен, как биение сердца:

И сыпал, и медлил,  
следя, как зерно  
латунью и медью  
стекает на дно.  
И екало сердечко,  
прищуривался глаз:  
— которое с осечкой,  
которое предаст?

Порой автор иронически-задумчив, например, напоминая о неудачах с торфоперегнойными горшочками:

Трубило радио про эти  
печальной памяти горшки,  
статья печатала газета  
про них, и местные поэты  
писали бодрые стишки.

То вдруг — «раззудись, плечо!» — прорывается лирический восторг:

Ах, денек! Словно взрыв —  
солнышко в тумане.<sup>43</sup>

И каждый раз своеобразие авторской интонации обусловлено поворотом сюжета.

Сергей Викулов развивает добрые традиции автора «Василия Теркина». Но уже сейчас видно, какой это самостоятельный и оригинальный поэт. Соединяя в своем творчестве живой отклик на запросы современности и продолжение литературных традиций, он как бы указывает правильный путь более молодым.

В поэме «Суд памяти», рассказывая о событиях второй мировой войны, Егор Исаев взывает к памяти человечества, чтоб никогда не повторилось преступление тех лет, когда

Большая кровь лилась  
Всеевропейским пятым океаном.

Пусть самого Германа Хорста, бывшего немецкого солдата, не интересует прошлое, он хочет забыть его, он думает лишь о настоящем, которое для него тоже нелегко. Пусть! Страна могил, созданная им, оставлена в прошлом, но есть «суд памяти», «и ходит по земле Босая память — маленькая женщина». Откуда она, кто ее прислал, из какой страны? — «от всех фронтов, от всех концлагерей, от всех могил от Волги до Ламанша».

Ее именем обвиняет автор Хорста. Вся поэма представляет собой как бы обвинительную речь автора, который напоминает подсудимому, как тот,

---

<sup>43</sup> С. Викулов. Деревьям снятся листья. Вологодское книжн. изд., 1962, стр. 7, 14, 11, 24.

Тупея,  
Гнал перед собой  
Убойную волну  
Из боя — в бой.  
Из боя — в бой.  
И из страны — в страну.

Хорст не считает себя убийцей, но он убивал. Он не хотел начинать войну, но он ее начал. «Преступное, как подлость, равнодушие» Хорста — вот тема поэмы, этого обвинительного монолога всеевропейскому мещанству, политической обывательщине. Исаев как бы повторяет известные слова Бруно Ясенского о том, что равнодушные даже опаснее врагов. Автор останавливается на якобы смягчающих вину обстоятельствах и приходит к выводу, что смягчающих обстоятельств быть не может. Одна позиция должна быть у человека — борьба против преступления, иначе он становится соучастником.

Автор говорит об ответственности так называемого маленького человека перед судом истории, даже если тот ослеплен пропагандой. Этот вопрос в развернутом виде впервые поставлен в нашей поэзии, таким образом уже в замысле поэмы Егор Исаев выступает как новатор.

Но оригинальность замысла естественно требует и соответственного воплощения его. Реалистическое повествование Егора Исаева многопланово и метафорично. Метафорическая система поэмы сложна и разнообразна. В сущности в основе образного строя поэмы лежит метафора. От образа стрельбища, на котором поколения немцев учились убивать и на котором после второй мировой войны Герман Хорст собирает пули, чтобы продавать свинец на черном рынке, ветвится переплетение метафор. На реалистической основе вырастают образы «живой» и «мертвой» земли. Отдельные, казалось бы, детали сплетаются в символы, подчас неожиданные, но емкие и убедительные. Свинцовые зерна пуль, которыми Хорст засеивал поля России, прорастают в поэме ростками художественных обобщений:

Под Калачом,  
Уйдя в ночную глубь,  
Бессонный трактор залежь поднимает,  
И пуля,  
Словно камешек на зуб,  
На острие стальное попадает  
И, повернувшись медленно,  
Опять  
Ложится в землю,  
Как зерно ложится. . .  
Витают сны.  
Встает под Курском мать:  
К ней сын явился!  
Кубики в петлицах.  
А на плечах — какая радость! —  
Внук!

Она к нему протягивает руку,  
Включает свет — и никого вокруг.  
Стоит одна.  
Ни шороха.  
Ни звука.<sup>44</sup>

Боль, посеянная Хорстом, не проходит с годами, и даже хранящие ее пули не выдерживают аккумулярованной в них боли и плачут свинцовыми слезами. Взятый сам по себе образ плачущих пуль может показаться надуманным. Но в поэме в основе этого символического образа лежит вполне реальная ситуация. Хорст, принеся со стрельбища свой первый сбор, раскаляет латунную оболочку пули и показывает семье стекающие капли свинца. «А разве плачут пули?» — наивно спрашивает сын.

Поэма Егора Исаева показывает, как следует развивать традиции Маяковского в наши дни. Никто теперь не отрицает плодотворности этих традиций. Но порой их развивают столь бойко, что от Маяковского, в сущности, почти ничего не остается.

Молодой поэт наследует не только идейную четкость Маяковского. Он наследует свойственное Маяковскому образное, метафорическое видение мира, но это своеобразие зрения поэта поставлено на службу замыслу, подчинено идее произведения, а не превращается в субъективную ассоциативность. «Суд памяти» показывает пример сочетания насыщенного содержания и сложной художественной формы.

Близок Маяковскому принципиальностью и непримиримостью в борьбе за свои идеалы и такой представитель «четвертого поколения», как Владимир Гордейчев.

От книги к книге В. Гордейчев продолжает рисовать образ молодого человека нашего времени, мужественно отстаивающего ленинские принципы и в годы тяжелых испытаний, и в условиях бытовой повседневности, непримиримого ко всякой фальши и мелочности, к скептикам и хлыщам с «намасленным пробором».

В стихах В. Гордейчева, может быть, наиболее ярко видна плодотворность лирического осмысления публицистических тем. В отличие от Р. Рождественского, строящего обычно свои стихи на эмоционально-риторической интонации, В. Гордейчев всегда поэтически конкретен («Первый фронт», «Молодость», «Сосед по общежитию»). В стихотворении «Блудный сын» образно показана обреченность людей, изменивших Родине:

Был день и час, когда с пальбою  
кольцо смыкалось невдали,  
и в нашу комнату толпою  
с мороза власовцы зашли.  
Стянув немецкие шинели,  
свалив винтовки, как дрова,

---

<sup>44</sup> Е. Исаев. Суд памяти. Изд. «Советский писатель», М., 1963, стр. 12—13 и 47.

они о родине запели,  
припомнив старые слова.  
Но песня зло и непокорно  
звенела пулей на лету,  
и перехватывало горло  
у тех, кто предал песню ту.<sup>45</sup>

Образ непокорной песни, сильный сам по себе, нужен автору для усиления рассказа о человеке, вернувшемся из эмиграции. Поэт обращает наше внимание на заграничное кольцо, впившееся этому человеку в палец, сделавшее его своим пленником.

На примере этого стихотворения мы видим, как образность и символичность поэтического повествования делают поэзию В. Гордейчева художественно убедительной.

При всем различии творческих индивидуальностей большинства поэтов «четвертого поколения» объединяет преемственность революционно-демократических традиций русской поэзии. Их основные темы — это темы народной жизни, борьбы с чужеземными врагами, борьбы за счастье.

В этой плодотворной традиции развивается и творчество Владимира Фирсова.

Молодой поэт силен естественной близостью к воспитавшей его земле. И это определяет оптимистическую настроенность его поэзии:

Идет весна!  
И, душу веселя,  
Зеркальными играет лемехами.  
И весело вращается Земля  
С девушками,  
С ручьями,  
С петухами!

«Космический» образ! Но в нем нет ничего надуманного, ложного, потому что он точно соответствует праздничной настроенности поэта. Это не претензия на оригинальность, а подлинная оригинальность образного видения мира. И в основе условного на первый взгляд образа лежит вполне конкретное ощущение от праздничной карусели.

В. Фирсов обращается преимущественно к сельскому материалу, к образам людей деревенского труда. Но, развивая традиционные приемы и образы русской поэзии, поэт не выглядит архаично, так как новаторство проверяется содержанием стихов, а не внешним их оформлением.

Владимир Фирсов видит на родной русской земле и то, как «соловьи росу клюют», и то, как сорока «с треском слетает со стога», и то, как «шелестят усатые овсы», и то, как «снегири на солнышке свистят». Песенное сердце поэта не может не откликнуться красоте родной земли:

<sup>45</sup> В. Гордейчев. Беспокойство. Изд. «Советская Россия», М., 1961, стр. 17.

Крыло зари  
Смахнуло темноту.  
И небо стало чище и яснее...  
Как часто мы не ценим красоту,  
Особенно,  
Когда мы рядом с нею!  
Мы привыкаем к отблескам зарниц,  
К созвездиям,  
К заплаканным березам,  
К просторам, не имеющим границ,  
Где бьются ливни и ликуют грозы.

Но поэт знает и муки, и страдания родной земли.

Россия!  
Не искать иного слова,  
Иной судьбы на целом свете нет.  
Ты вся — сплошное поле Куликово  
На протяженьи многих сотен лет.

Поэт говорит от имени тех, «что детства не видали в дни войны». Он обязан жить, потому что ему завещали жизни восемь погибших на войне братьев. Он обязан говорить о трудностях и нашего времени. И он по праву ощущает себя борцом за свой народ, за его будущее, за русскую песню.

Полемические, публицистические, новаторские по существу своему стихи Фирсова, по-новому раскрывающие его дарование, представляются по-настоящему современными. Давая отпор нигилистам, комнатным мальчикам, зараженным космополитической «корью», поэт насыщает классический размер боевой страстью, по-своему продолжая традицию Маяковского. Поэту есть за что бороться, и он откровенно дает бой отзвукам буржуазной культуры:

Не кичитесь своею эстрадною спесью,  
Барабанные палочки джазовых стран!  
Вы когда-нибудь слышали  
Русскую песню,  
Но не ту, что пажоны несут в ресторан?  
Не про бублики, нет,  
Не про чубчик веселый,  
Не про стильных девчонок,  
А слышали вы  
Песню ту, без которой российские села,  
Города нашей родины станут мертвы?

Эта песня действительно брела «за скрипучей сохой», стояла «у заплеваннх стен кабака», но она же подымала свой голос и в казематах, и в сибирских снегах, с ней шли солдаты на битву. Ее надо передать нашим потомкам,

Чтобы помнили наши тяжелые раны,  
Свято помнили песен отцовских слова,  
Чтобы помнили гордо:



Осознание себя сыном своего времени и своего народа, активное участие в жизни народа — вот что определяет творчество многих поэтов «четвертого поколения». Комментируя их стихи, Вас. Федоров писал: «Даже при вольном и примитивном истолковании этой платформы читатель понимает, что она, эта платформа, настоящая. Прекрасная народная платформа!».<sup>48</sup>

В годы борьбы за строительство нового общества каждый человек — солдат. Поэтому задача воспитания молодых поэтов, будущих воспитателей молодежи, представляется важной и актуальной, — ведь воспитатель, по словам К. Маркса, должен быть сам воспитан.

Формирование поэта — это прежде всего формирование человеческой личности, живущей жизнью народа, наделенной партийным мировоззрением, опирающейся на созданные народом традиции и творчески устремленной в будущее.

Чувство советской Родины и ее роли в современном мире не может не определять творчество поэта. Он во славу ее стремится увлечь сердца поэзией романтического взлета, вдохновенного труда.

Поэт должен являться и эмоциональным выразителем времени, и его интеллектуальным истолкователем, воплощающим в себе образ передового человека нашего времени. Поэт должен быть другом, на которого можно положиться, учителем жизни, передающим в стихах всю сложность эпохи и помогающим каждому найти свой путь.

В наше ответственное время более, чем когда-либо, «стихи — совершеннейший из способов пользоваться человеческим словом» и «разменивать его на мелочи, пользоваться им для пустяков — грешно и стыдно».<sup>49</sup> Тот, кто запутывается в тенетах формализма, утратив четкость гражданской позиции, — обречен на неудачу.

«Великанское утро» завтрашнего дня глядит в тетрадь не одного поэта. Принципиальность идейно-эстетической позиции и непримиримость к проявлениям буржуазной идеологии, интернациональная широта и вместе с тем горячий патриотизм, естественное поэтическое дыхание и строгость мастера — все эти качества должны присутствовать в творчестве молодого литератора.

Успешная работа опирается на плодотворное использование литературных традиций, на верную направленность таланта.

Поэты «четвертого поколения», вошедшие в литературу в исторический период после XX съезда партии, должны оправдать

---

<sup>48</sup> Вас. Федоров. Весенняя встреча, стр. 16.

<sup>49</sup> В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1955, стр. 185.

возлагаемые на них надежды. Советские «шестидесятники» — это имя ко многому обязывает.

Выполнить предъявленные временем требования молодые поэты смогут лишь на главном направлении литературного процесса, глубоко связанном с современной жизнью народа. Ведь известно, что «только те направления литературы достигают блестящего развития, которые возникают под влиянием идей сильных и живых, которые удовлетворяют настоящим потребностям эпохи».<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений, т. III, Гослитиздат, М., 1947, стр. 302.

*Писатель, когда он что-то пишет, должен ощущать себя на уровне, на высоте наивысшего политического деятеля, а не ученика или приказчика.*

*(А. Довженко)*

В. В. Бузник

## СОБСТВЕННЫЙ ВЗГЛЯД И ГРАЖДАНСТВЕННАЯ ПРОЗОРЛИВОСТЬ

Говорят, все стили хороши, кроме скучного. Крылатую эту фразу частенько стали вспоминать, приписывая меткие слова то одному, то другому великому. Наверно и в самом деле не один художник, в сердцах проклиная скучную ординарность, мечтал, чтобы в искусстве больше было «хороших и разных». Однако действительно ли «все стили» одинаково хороши и важны для общества? Ведь в понятие стиля принято включать не только технические приемы мастерства, но и такие принципиальные, общественно не безразличные качества, как своеобразие художественного аспекта, выбор тех или иных героев, истолкование их, тональность творчества и т. п.

Не так давно режиссер Г. Товстоногов, замечая, что не каждому дано одним произведением воплотить собирательный образ народа, дать полное и глубокое представление о действительности, писал, что хор звучит хорошо, когда поют в нем разные голоса. И потому, дескать, борьба в литературе должна идти «не между писателями, для удобства иных критиков разнесенными по клеткам каких-то направлений. А между хорошими и плохими, жизненно-правдивыми и фальшивыми произведениями».<sup>1</sup> Спору нет, бесталанность противопоставлена искусству. Фальшивые, приспособленчески рядящиеся в ортодоксальные одежды произведения в минувшие годы были довольно-таки заметным и даже воинствующим злом. Недаром Михаил Шолохов, выступая на втором всесоюзном съезде советских писателей, счел необходимым специально сказать о мутном потоке серой макулатуры, затопившем тогда нашу литературу. Да что греха таить, и до сих пор не все у нас в этом отношении обстоит благополучно. Но попробуем отвлечься в данном случае от того, что по существу не относится к подлинному искусству. Обратимся к произведениям достаточно

<sup>1</sup> Г. Товстоногов. Мыслить, чувствовать, любить. «Литературная газета», 1962, 17 февраля.

высокого художественного уровня. Разве можно признать удачным сравнение литературы с хором, где хотя и разными голосами, но поют в общем-то одну мелодию? Вот, к примеру, «Чапаев» Д. Фурманова и «Конармия» И. Бабеля, «Двенадцать» А. Блока и «Аппо домини МСМХХI» А. Ахматовой, «Сельская хроника» А. Твардовского и «Поверх барьеров» Б. Пастернака, «Русский лес» Л. Леонова и «Сентиментальный роман» В. Пановой. Перечень этот можно было бы продолжить, приводя еще и еще примеры удивительно своеобразных художественных стилей, авторских манер. Но даже перечисленное у каждого более или менее знакомого с историей нашей литературы вызовет живейшее представление о далеко неравноценном историческом, социальном резонансе, какой имели в свое время и позже все эти бесспорно талантливые романы, повести, поэмы, стихотворные сборники. Одни из них гремели, будоражили общественное мнение, другие пользовались скорее сенсационной известностью, третьи служили увлекательной беллетристикой, а некоторые находились на дальней окраине литературного процесса. Стало быть, говоря о роли художника, мало оперировать таким критерием, как талант. «Даже между великими поэтами, — писал Брюсов, — „разница“ несомненна. Может быть, по силе непосредственного стихийного дарования Тютчев не уступал Пушкину. И все же Пушкин стал родоначальником всей новой русской литературы, а роль Тютчева в истории нашей поэзии гораздо менее значительна. Это происходит оттого, что один талант еще не определяет значения поэта и писателя».<sup>2</sup>

Значение художника зависит от позиции его, которая лишь отражается в стиле.

Правда, могут возразить, что идейные позиции советских писателей едины, так как социалистический реализм опирается на марксистско-ленинскую идеологию. В конечном счете это, разумеется, так. Наше искусство в целом утверждает идеалы коммунизма. Однако нельзя забывать, что социалистический реализм не представляет собой нечто раз навсегда данное, застывшее. Он осуществляется в творчестве писателей, каждый из которых большая и оригинальная личность, обладающая не только своей манерой, приемами мастерства, но и особым «ракурсом видения мира».<sup>3</sup> Шолохов и Леонов, Федин и Твардовский, Солженицын и Межелайтис — как различно истолковывается в их произведениях конкретная реальность нашей действительности, роль тех или иных моральных, этических, нравственных принципов и категорий в успехах и трудностях коммунистического строительства!

---

<sup>2</sup> В. Брюсов, Избранные сочинения в двух томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1955, стр. 267—268.

<sup>3</sup> К. Федин. Мы строим новый мир. Речь на Пленуме ЦК КПСС. «Литературная газета», 1963, 23 июня.

В результате, как неодинаковы даже художественные концепции человека, выдвигаемые этими писателями! Поддержка «естественного», близкого к природе образа жизни и гимн цивилизации, технике, острой интеллектуальности. Предпочтение личности выдающейся и поэтизация рядового, незаметного члена общества. Обеспокоенность в первую очередь недостатками и преимущественный интерес к светлым сторонам жизни. Поиск человеческого счастья в борьбе за будущее человечества и гимн будням, простым каждодневным радостям. Какое многообразие художественных решений! Источник этого многообразия в самостоятельности взгляда на вещи, в творческом осмыслении переживаемых обществом процессов. Ведь главное в искусстве — это творчество. А творчество — всегда открытие, постижение нового и неизведанного в человеке и обществе.

Мудрость истинного таланта в умении видеть дальше и больше других, в стремлении не уподоблять творчество раскрашиванию пусть своими красками, но все же готовых «картинок», апробированных трафаретов. Большой художник — это судья, оценивающий смысл человеческих деяний, помыслов, настроений. Но сложнейшее и важнейшее условие подлинности искусства составляет принцип соответствия авторского видения жизни передовым идеалам и нравственным требованиям современности. Без такой внутренней соотнесенности позиция грозит оказаться всего лишь позой, а самостоятельность может свестись к бесплодному, бесполезному фрондерству.

Когда выдвигают идею равноценности стилей, ссылаются обычно на многоликость общества. Но как ни разнообразны потребности и вкусы людей, все же ни для кого не секрет, что каждая эпоха нуждается в каких-то особенных, своих песнях. Любому из нас бывает не безразлично, что слушать — величавый бас или лирическое сопрано. Ибо у каждого голоса не только своя характерная тональность, но и свой репертуар. Многое зависит от нашего настроения, от того, чем занят человек, что ему в данный момент более всего интересно, важно, созвучно. Из интересов личностей рождаются потребности общества, из вкусов миллионов складывается эстетика народа. И чуткие художники не могут не настраивать своего творчества на волну животрепещущих общественных настроений. Когда-то, например, наша поэзия изобиловала низкими, гулкими голосами, звучала патетически. Революционные массы предпочитали в то время такие голоса всяким другим, находя в них отзвук своего мироощущения, слыша в их тембрах громовые раскаты революционной грозы. В ту пору даже Александр Блок — «трагический тенор эпохи» (А. Ахматова) транспонировал мелодию своего стиха, чтобы приблизить его к грубому рокотанию взбудораженной, взвихренной России.

Иными словами, в искусстве всегда есть как ведущие, важные направления, так и боковые, второстепенные. И важность эта

определяется в первую очередь не талантливостью тех или иных писателей, но их творческими позициями.

Проходит время, и меняется отношение ко многим художественным принципам, образным системам, стилям, которые, может быть, еще недавно являлись и современными и передовыми. В литературу постоянно вливаются свежие силы, несущие с собой свои идеи, свою эстетику. Но ни развитие, ни отмирание, ни появление новых форм, стилей никогда не совершается самотеком, «в порядке очереди», просто и безболезненно. Искусство движется вперед если не столкновением непримиримого, не антагонистической борьбой, то во всяком случае творческим соперничеством различных взглядов, убеждений, художественных программ. В этой полемике рождаются истины. Из массы решений общество берет себе на вооружение лишь те, которые наиболее отвечают насущным потребностям текущего дня. Так само время выделяет произведения, про которые принято говорить, что они определяют «стиль эпохи».

Существует мнение, что в литературе время отражается самым непосредственным образом, наделяя творчество писателей специфическими темами, героями, обстоятельствами действия, наконец, характерной образностью, языком и т. п. Так, знаменем нашей эпохи считают появление таких произведений, где большое место принадлежит проблемам науки, техники в их современной значимости для всей жизни людей. Но при всем том, веяния века обнаруживаются и в области многих так называемых «вечных проблем» человеческого духа. И здесь роль литературы опять-таки не сводится к умножению вариаций общепризнанного. Разные писатели пытаются по-разному ответить на вопросы, которые, несмотря на свою «вечность», претерпевают значительнейшие изменения вместе с развитием общества.

Индивидуальность и коллектив, «маленький» человек и эпоха, судьбы личности в век кибернетики и роботов, технический прогресс и духовная культура — все помнят, как эти и подобные вопросы находились в центре внимания литературных дискуссий последних лет. Проблемы гуманизма вышли на первый план не только благодаря ликвидации злоупотреблений против человечности, связанных с культом Сталина. Гигантские масштабы цивилизации, все возрастающий уровень техники, повсеместное пробуждение чувства национальной самостоятельности у «малых» народов планеты, общее состояние мирового искусства и т. п. — все это обострило интерес к отдельному человеку, его роли и месту в развивающемся обществе.

И стиль современной нашей литературы, — если иметь в виду какое-то общее направление художественных исканий, — во многом объясняется этим гуманистическим уклоном общественных настроений.

Во все времена читатель обнаруживал острую заинтересованность не только в том, что ему рассказывали, но и как. Даже старые истины, преподнесенные в форме, соответствующей запросам времени, могут производить впечатление открытия. Известно высказывание Маркса о значении литературного стиля. Вспоминая необычайный успех произведений Прудона, он приписывал его исключительно «сильной мускулатуре стиля», объяснял «дерзкой манерой говорить старое». Маркс писал, что книга Прудона «электризовала читателей и при первом своем появлении на свет произвела сильное впечатление» никак не своим содержанием, а только из-за особенностей стиля, таких, как «вызывающая дерзость», «уничтожающая критика», «едкая ирония», «глубокое и искреннее чувство возмущения»<sup>4</sup> и пр.

Но чаще всего в стиле художественного произведения находит выражение и особенное, индивидуальное толкование общей истины, творческая трактовка ее. И здесь-то открывается широкий простор для проявления смелой мысли художника, его идейной позиции.

Сама по себе гуманистическая постановка проблемы личности в искусстве не только не нова, но, можно сказать, вечна. И даже тема значительности так называемого «маленького человека» много раз затрагивалась писателями разных эпох. Иногда приходится сталкиваться с мнением, будто в классической русской литературе «маленький человек» изображался только жалким, униженным, достойным сострадания. Однако при этом непрестительно смешиваются такие разные вещи, как способности личности и возможности личности.

В самом деле, бесспорно, что эксплуататорский строй основывается на всяческом подавлении и угнетении личности рядового члена общества. Тем не менее высокое человеческое достоинство, душевная сложность, эмоциональная тонкость разве не отличали даже скромнейшего из скромнейших гоголевского Акакия Акакиевича? Другое дело, что благородные задатки его природы попирались обществом, оказывались герою в тягость, вели к его унижению и даже гибели в неравной борьбе с господствующими бесчеловечностью и цинизмом.

Среди задач, которые ставит перед собой наш строй, — создание таких условий жизни, чтобы все лучшее в человеке могло беспрепятственно развиваться, хорошеть, достигать совершенства.

---

<sup>4</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Изд. «Искусство», М., 1937, стр. 673.

И потому советская литература может строже судить обстоятельства, все еще мешающие этому процессу расцвета личности, может четче, без христианского всепрятия и всепрощения оценивать человеческие характеры и судьбы.

Человеческая натура меняется не так быстро и кардинально, чтобы можно было говорить о возникновении, рождении каких-то необычайных, дотоле невиданных свойств характера. Иначе думали когда-то на заре советской власти люди, наивно полагавшие, что вместе с социальным переворотом тотчас произойдет революция и в человеке, в его мироощущении, чувствах и пр. Но время показывает, что рождение нового человека — процесс длительный и сложный. Главные же — социальное новые качества характера не возникают из ничего. Они являются результатом своеобразного перестроения исконно национальных особенностей склада личности под влиянием тех или иных жизненных обстоятельств.

Современные писатели стараются постичь человека наших дней не путем открытия в нем чего-то небывалого. Искусство совершенствует свой инструментарий, чтобы проникать в глубь характеров, познавать «микромир, мускулатуру души» (Леонов). Важнейшая проблема нашей литературы — «мера души» человека. Каковы, так сказать, способности личности к гуманности, доброте, красоте? Как выглядят духовные качества человека на фоне общественных устремлений? Какова цена тех или иных добродетелей с точки зрения сегодняшней?

Скажем сразу, что писателей самых разных стилевых направлений объединяет выдвижение героя щедрого сердца, борьба с духовно-нравственной «умеренностью и аккуратностью». Было время, когда за признак добродетельности выдавалась какая-то инфантильная незамутненность души. Но мы знаем, что такая незамутненность чаще всего происходит не от подлинной духовной чистоты, а от эгоистического равнодушия к малому и большому, хорошему и дурному, что творится в мире. «Бойтесь равнодушных!» — предупреждал Бруно Ясенский. Рафинированное представление об идеале человека, чем дальше, тем реже встречается в нашей литературе. Типичным становится другое — утверждается красота души, которая рождается не в стерильных условиях общественной индифферентности, но в активной жизни, сопряженной с постоянными исканиями и неудовлетворенностью найденным, со свершениями и заблуждениями.

«Я просто не понимаю, что это такое — человек без ошибок. Пенсионер ли это, физически не способный к грехопадению, либо это предел бесстрастия, более чем странного в нашу невыразимо бурную, противоречивую, порой даже неистовую эпоху».<sup>5</sup> Леонид

---

<sup>5</sup> В беседах с Леоновым. «Театральная жизнь», 1961, № 16, стр. 4.

Мартынов в известном стихотворении «Вода» с едкой иронией охарактеризовал благополучную «чистоту» дистиллированности:

Вода  
Благоволила  
Литься!  
Она  
Блистала  
Столь чиста,  
Что ни напиться,  
Ни умыться  
И это было неспроста.  
Ей  
Не хватало  
Ивы, тала  
И горечи цветущих лоз.  
Ей  
Водорослей не хватало  
И рыбы, жирной от стрекоз.  
Ей  
Не хватало быть волнистой,  
Ей не хватало течь везде.  
Ей жизни не хватало —  
Чистой,  
Дистиллированной  
Воде!<sup>6</sup>

В присущей ему манере афористической дидактики Мартынов выразил как бы общую идею того, каким не должен быть человек. Что касается конкретно-жизненной художественной материализации этой идеи в творчестве разных писателей, то здесь приходится встретиться с далеко неодинаковыми взглядами на то, что же такое «богатство природы», «щедрость сердца», «широта души». Твардовский как-то заметил, что бывает человек, образцовый «по всем данным»: «дело знает, план перевыполняет, людей умеет организовать, правильно расставить и т. д. А вот представишь себе, доведись с ним ехать в одном купе до Владивостока, то и не хочется, не интересно, душа не лежит».<sup>7</sup> Так в чем же состоит этот трудно уловимый секрет обаяния человеческой личности? Ведь нашему искусству важно способствовать утверждению не добродетелей «вообще», но свойств и качеств характера, значительных и ценных с точки зрения построения коммунистического общества. Стало быть, речь идет хотя и об индивидуальном, даже интимном, но вместе с тем общественно и социально крайне важным и злободневном.

Надо заметить, что критика наша порой удивительно отстает от процессов, переживаемых литературой. В частности, подобным образом обстоит дело и с проблемой так называемого «идеального

<sup>6</sup> Леонид Мартынов. Стихотворения. Гослитиздат, М., 1961, стр. 93—94.

<sup>7</sup> А. Т. Твардовский. Речь на XXII съезде КПСС. «Литературная газета», 1961, 28 октября.

героя». Вместо того чтобы разбираться в реальных персонажах новых произведений, производится ничего не дающее «моделирование» воображаемого идеала. А. Протопопова в своей статье, посвященной проблеме «Какого героя ждет юношество», попыталась создать такой «идеал». Ссылаясь на опыт как русской классической, так и советской литературы, она упрекает современных писателей в том, что они не создали «образца настоящего человека», такого, «чтобы юности приснился во сне». При этом критик утверждает, что главной бедой является, так сказать, сфера проявления характеров литературных героев последнего времени. У них, дескать, «нет интереса к тому, чем живет страна». И молодежь, жаждущая героического, вынуждена обращаться за примерами к героям прошлых времен. Она ищет ответа на современные вопросы у таких героев, как Павел Корчагин. Она «мечтает встретить девушку, похожую... на Наташу Ростову». Критикуя в этом плане повесть Бориса Бедного «Девчата», А. Протопопова осуждающе отмечает: «Все девчата добросовестно выполняют свои служебные обязанности. Но духовная их жизнь бедна до убожества. Женихи, занавески, кофточки, прически, духи, танцы... Ни стремления к знаниям, ни интереса к тому, чем живет страна, что делается на белом свете, ни планов, ни раздумий о будущем. Разве такие девушки могут быть предметом мечты?»<sup>8</sup>

Конечно, никто не станет уверять, что литература последних лет порадовала читателя большим количеством ярких и сильных характеров — героев нашего времени. И персонажи Бориса Бедного, действительно, страдают какой-то малозначительностью, хотя в повести «Девчата» есть немалые удачи. Однако разве область действий, сферой переживаний определяется масштаб литературного героя? Вспоминается Наташа Ростова, та самая, о встрече с которой мечтает, по словам критика, современная молодежь. Разве ее характер раскрывался в каких-нибудь особенно значительных думах исторического свойства или в заботах о судьбах народа и пр.? Вспомним: куклы, первый бал, лунные мечтания, первый поцелуй, любовь, утрата счастья и снова любовь, материнство, новое зрелое счастье. Таковы внешние события и факты, определявшие развитие характера героини Толстого. Как видим, они тоже не отличались особенной масштабностью, как не отличается в этом отношении и сюжетное действие «Девчат». Очевидно, что неиссякаемая притягательная сила толстовской героини в чем-то другом: в глубокой поэтичности, в богатстве и красоте духовно-нравственного склада характера, в цельности его и т. п. Но отнюдь не в обнаженной социальной устремленности.

Совсем иначе раскрывается герой другой эпохи и другого художника — Павел Корчагин, личность деятельная, обстоятель-

---

<sup>8</sup> А. Протопопова. Несущий знамя. «Литературная газета», 1963, 4 апреля.

ствами жизни предназначенная к роли борца. Но и здесь опять-таки наиболее привлекательно для юных сердец не столько описание конкретных поступков героя, сколько качество его поведения. Высочайшая романтика характера, — если по-горьковски называть романтикой полнейшую, беззаветную отдачу делу и чувству, будь то революционный долг, или трудовой порыв, или творческое вдохновение, или, наконец, любовь, — разве не здесь главный источник привлекательности этого поистине идеального героя?

В произведениях некоторых писателей герои четко разделяются на два типа. С одной стороны это носители, условно говоря, «здорового смысла», с другой — романтические, увлекающиеся, даже безрассудные натуры. Первые противопоставляются вторым, и противопоставление это явно не в пользу «здорового смысла».

В рассказе Евг. Васютиной «Славкина невеста» говорится, что «здравый смысл — термин неопределенный... большей частью употребляемый во зло». И дается даже такая развернутая трактовка этого термина: «Здравый смысл — это то, что не поднимается выше среднего уровня познаний века, всеми признанного кодекса морали. Во имя так называемого здравого смысла осуждалось нравственное учение Сократа, отрицалась система Коперника. Во имя здравого смысла сжигали на кострах ведьм».<sup>9</sup> Однако носителем здравого смысла выступает у Васютиной существо на первый взгляд как будто не такое уже страшное, а даже вроде бы безобидное и кроткое. Это юная Тонечка, которая не совершает никаких предосудительных поступков. Она только везде и во всем обнаруживает какую-то удивительную рассудительность, трезвость взглядов. Немолодую женщину, отправляющуюся с друзьями в туристский поход, Тонечка мудро предостерегает: «Людам пожилым врачи рекомендуют спокойный отдых. С точки зрения здравого смысла это и правильно».<sup>10</sup> Веселого балагура, артистично развлекающего компанию, Тонечка строго, так что всем сразу становится неловко, останавливает: «Она обернулась, щека у нее горела заревом, на носике выступил пот, а голосок звенел: — Прекратите, пожалуйста! Стыдно вас слушать!».<sup>11</sup> И даже романтическое волшебство гор не производит на нее никакого впечатления. «Страшно здесь. И скучно, — говорила Тонечка, позевывая и прикрывая ладошкой рот. — Горы кругом торчат. Скалы... А вдруг — обвалятся? Все ноги избита по камням. Мы встретили сегодня туристов: и, боже ж мой, как они навьючены! Идут гуськом, в трусиках, в этих тяжеленных своих ботинках. Один дядечка в очках и с ним женщина, лет, наверное, уже за сорок, ноги толстые, смотреть неудобно, поцарапаны, как у тринад-

<sup>9</sup> Евг. Васютина. Славкина невеста. «Звезда», 1963, № 3, стр. 15.

<sup>10</sup> Там же, стр. 14.

<sup>11</sup> Там же, стр. 16.

цатилетней девчонки. Я спросила: „И зачем вам так мучиться?“ Смеются. . . Не понимаю». <sup>12</sup>

«Что она вам сделала?!» — спрашивает Славка своих товарищей, дружно невзлюбивших его невесту. И ему отвечают: «Слава, твоя невеста ничего не сделала нам. Вот именно — ничего. . .». <sup>13</sup> И поначалу кажется, что как раз в этом вся беда. Ведь ничего не делать доброго — тоже зло. И то, что Тонечка никого ни разу не обрадовала, никому не сказала доброго слова, а только сеяла вокруг унылую скуку и обескураживающую рассудочность, тоже немалая причина, чтобы осудить человека. «Ни богу свечка, ни черту кочерга», — говорят про таких. Однако писательница не останавливается на этом. Наступает критический момент, когда испытывается характер, и мы видим, как тихая, добродетельная Тонечка превращается в довольно-таки ядовитого, зловредного зверька. Славка должен ехать из Ленинграда в далекий Урмяжск. С этой командировкой для него связано многое — и интересы дела, в которое он яростно, по-мальчишески влюблен, и вопросы мужского достоинства, дружеской чести. Но Тонечка проявляет «твердость»: «Либо я, либо Урмяжск», — заявляет она. «Дело не в одном Урмяжске, я чувствую, что их, этих Урмяжсков, у тебя в жизни будет без конца. Разве нельзя иначе?». <sup>14</sup> Славка «иначе» не может. Он другой человек. Но на него обрушивается большая беда. Он переживает горькое разочарование. Неизвестно еще, какой след оставит оно в его душе. Ясно одно: неверно представлять зло только в тех раз навсегда данных модификациях, которые «зафиксированы» общепринятыми нравственно-этическими заповедями. Одна из героинь рассказа говорит, что она твердо знает, как надо быть непримиримой «к явлениям и к людям, осуждаемым обществом: стяжателям, подхалимам, тунеядцами и прочее, и прочее». Но вот такая Тонечка? Может быть, здесь следует проявлять терпимость, ведь надо же уважать чужие вкусы, чужие особенности характера? Евг. Васютина решает вопрос иначе. Она подходит к проблеме добра и зла с точки зрения нашей современности и показывает, что в обществе, борющемся за высший идеал человека, становится нетерпимым многое из того, что вроде бы и не значит в «узаконенных» временах непререкаемых прописях недоброго, вредного, злого.

В рассказе Васютиной присутствует и «антипод» таких, как Тонечка. Вернее, все остальные герои составляют как бы единый лагерь, активно не принимающий «трезвую» Тонечку.

Но более всего противопоставлен своей невесте сам Славка. И ценно, что эта противоположность не замыкается в границах абстрактно нравственных категорий: эмоциональность — рассудочность, радушие — суровость, широта натуры — сдержанность

<sup>12</sup> Там же, стр. 18.

<sup>13</sup> Там же, стр. 19.

<sup>14</sup> Там же, стр. 21.

и т. п. Имеет определенный социальный смысл жизненная позиция, которую убежденно и деятельно отстаивает этот Славка — «взъерошенный, весь какой-то растопыренный, как обороняющийся вороненок, и в то же время непоколебимый, как бронзовый полководец». Качества его характера проявляются в поступках, приносящих добро людям, и в конечном счете полезных, важных для нашего общества в целом. Правда, в сюжете рассказа конкретного «случая для проявления смелости, самопожертвования и прочих прекрасных качеств человеческой души просто не представилось».<sup>15</sup> Однако в мелочах взаимоотношений, в рассуждениях героев о личной работе и общей пользе, о здравом смысле, о долге, наконец, в царящей среди героев очень светлой и чистой атмосфере дружбы и взаимной ответственности, какая обычно возникает там, где людей объединяет большое общее дело, — во всем этом присутствует подспудная тема рассказа. Видна если не реальная роль, то во всяком случае потенциальные возможности таких, как Славка и его друзья, в осуществлении вполне определенной, очень благородной общественной миссии. Это люди коммунистических принципов.

Рассказ Е. Васютиной заинтересовал нас не потому, что он выделяется особыми художественными достоинствами. Напротив, авторская мысль выступает здесь с излишней прямолинейностью и дидактизмом. Но этот рассказ, возможно как раз благодаря такой манере писательницы, показателен для одного из характерных направлений современной литературы, когда она берется за изображение личности богатой, полнокровной. Вернее, здесь виден основной изъян этого направления. Дело в том, что герои Е. Васютиной по существу статичны. Читателю буквально с первых страниц ясно, кто из героев хорош, а кто плох. Но «диалектика характеров» остается неведомой. Что за человек эта Тонечка, почему и отчего она такая? «Феномен» ли это необъяснимый или за этим характером кроются определенные жизненные обстоятельства, общественное зло? Ответа на этот вопрос в рассказе не содержится. И приходится все относить за счет довольно популярной в критике, но мало что объясняющей по существу категории «пережитков прошлого». А ведь и эти пережитки не приходят к нам в законсервированном виде. Старое зло не только меняет свои одежды, внешние приметы (вместо гимназистки-мещаночки — студентка, мещанские замашки которой ничем не отличаются от правил и привычек «прототипа»). Оно выступает и в новых, окрашенных нашим временем формах. Мещанский «здравый смысл» сегодня может, например, поднять голос в защиту, казалось бы, самого передового, современного — в защиту «техники», «целесообразности», «рассудка» и пр., а на самом деле быть ограниченным мещанским практицизмом и ничем иным.

---

<sup>15</sup> Там же.

Конечно, бессмысленно да в общем-то и никому не нужно было бы «программировать» какие-либо единственные, «правильные» принципы художественной типизации. Соотнесенность литературного характера со средой и эпохой бывает в искусстве самой различной, в том числе и весьма сложной, рассчитанной на богатую ассоциативность читательского воображения. Однако не секрет, что глубина и значительность изображаемого зависит от качества связи героя с обществом, с обстоятельствами, иными словами — от его социальной проявленности.

Сейчас многие писатели, особенно те, кто пришел в литературу на рубеже 60-х годов, стали увлекаться углубленным психологизмом. При этом стиль приобретает характерные особенности. Произведения, как правило, отличаются выбором нарочито мало-значительной ситуации, краткостью времени действия, многочисленностью персонажей. Все свое внимание авторы сосредотачивают на скрупулезном прослеживании характера героя, когда тот раскрывается как бы мимоходом, в мелочах. Писатель внимательно следит за жестами, словами, репликами, манерой держаться и пр., проникая таким образом в сущность характера.

В центре рассказа Федора Абрамова «Однажды осенью» находится тот же конфликт между духовной ограниченностью и щедростью сердца, что и у Е. Васютиной. Однако ведущие принципы типизации у Ф. Абрамова иные.

Писатель не преподносит читателю истину в готовом виде, а исподволь подготавливает мнение о своих героях. Контрастное противопоставление заложено в сюжете рассказа. И оттого антагонистичность двух человеческих характеров, как бы взаимно исключающих друг друга, выступает со всей очевидностью. Две молодые женщины, две жизненные философии, две судьбы. Одна из героинь — Зина, кажется, олицетворяет само здоровье, саму положительность, само благополучие. Она и на вид «крепкая, румянощекая». Зина и работает так, что приятно смотреть, как она «легко ворочала чугуны, сливала пахучую воду, настоявшуюся на сене, давила вареную картошку, глубоко запустив голые руки в ведро, потом, слегка пружиня спиной, несла их скотине».<sup>16</sup> Такой же добротностью веет и от ее налаженного быта, где царят чистота и хозяйственный порядок: «Пол вымыт и застлан пестрыми домашними половиками, на плите очага поблескивала хорошо начищенная кухонная посуда».<sup>17</sup> И в «личном плане» у Зины все заранее обдуманно, предусмотрено, решено. Жених у нее парень «с профессией». Плохо, правда, что у него «еще ветреница не прошла»: «Столько зарабатывает, а кроме мотоцикла да приемника — шаром покати». Но и здесь Зина ясно представляет себе

---

<sup>16</sup> Федор Абрамов. Безотцовщина. Повесть и рассказы. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 115.

<sup>17</sup> Там же, стр. 113.

будущее: «Отец у нас такой же был, а мама прибрала к рукам. Нынче рюмки без спроса не возьмет...».<sup>18</sup>

Совсем иное впечатление производит Шура, «маленькая, худенькая, невзрачная». Жизнь ее складывается трудно. Муж, который, как говорят, «без памяти» любил Шуру, «весной помер — деревом замяло». Осталась она одна с маленьким Сережкой. Заработать на жизнь ей, новоиспеченной колхознице, как видно, нелегко. А тут еще характер такой, с точки зрения Зины, «странный». «У самой платья переменить нету, — с раздражением критикует она Шуру, — а Сережке коня с хвостом купила — двести рубликов выкинула». И вся-то эта Шура какая-то нескладная, неровная. То плачет о погибшем муже, то тут же начнет шутить с подвыпившими парнями; то сетует на хищных лис, которые воруют у нее гусей, являющихся, похоже, чуть ли не единственной подмогой вдовьям заработкам; а то вдруг, не задумываясь, предлагает продать этих гусей, чтобы ссудить разгулявшихся мужиков деньгами на водку. Одним словом, полная противоположность добродетельной, разумной Зине.

И все-таки наши симпатии остаются на стороне именно нескладной Шуры, а не «хозяйственной, самостоятельной» Зины. Отчего это происходит?

Эмоциональные оценочные акценты расставлены в рассказе самим автором. Но сделано это не «в лоб», а тонко, мастерским использованием психологической детали, как основного художественного приема. Поначалу Зина производит совсем неплохое впечатление. А ее чрезмерная хозяйственность воспринимается как своеобразная, но вовсе не вредная «чудинка». Что ж, характеры у людей бывают разные, встречаются и такие — деловитые, неторопливо рассудительные, думаем мы вместе с автором, наблюдая, как появляется перед нами девушка в первый раз: «Деловито и неторопливо вытерев ноги, она привычным взглядом хозяйки окинула кухню и только тогда сказала: — Здравствуйте».<sup>19</sup> Но вот знакомство состоялось, и начинают накапливаться впечатления. Вроде бы случайная деталь брошена автором, мимолетная («Ее тяжелая, нахолодавшая рука, на секунду задержавшись в моей руке, не ответила на пожатие. Зина здоровалась по всем правилам учтивости, обязательной для самостоятельных, уважающих себя девиц»<sup>20</sup>), но оттенок чего-то неприятного, какой-то неестественности в поведении человека уже западает в наше сознание. А дальше детали складываются в целостную картину. Вот Зина, раздувая сплетню, с наслаждением поносит Шуру («Она — как кукушка. В одном гнезде обогрется — в другое летит. Все чего-то ищет, как потеряла. А нынче моду взяла: каждую субботу в поселок. Мало ей здешних мужиков...»), не стесняясь присутствия

<sup>18</sup> Там же, стр. 116.

<sup>19</sup> Там же, стр. 115.

<sup>20</sup> Там же, стр. 113.

шуриною сынишки. И тут же еще больше раскрывает свою недобрую, ограниченную натуру, возмущаясь «неблагодарностью» Сережки, когда тот «вдруг поднялся со скамеечки и молча, опустив голову, постукивая калошками, пошел к двери»: «Вишь какой! Я его кормлю, пою, а ему слова не скажи. . .»<sup>21</sup> Становится очевидной подлинная цена и хозяйственности и добропорядочности героини. За внешней благопристойностью угадываются низменные черты: за добродетельностью — холодный расчет, за аккуратностью — скарденность, за морализующими «филиппиками» в адрес «беспутной» Шуры — зависть и боязнь потерять по всем статьям подходящего жениха, за ровностью характера — бессердечие и т. д. А с другой стороны начинает проясняться и «непутевость» Шуры. Все объясняется легкостью ее характера, общительностью, немного наивной, но в общем милой, располагающей к себе непосредственностью, доверчивостью. Это Зине она кажется «непутевой», потому что ее — «такую хозяйственную и самостоятельную девицу, оскорбляло само существование Шуры».<sup>22</sup> А другим людям с Шурой просто и легко. Недаром к ней тянутся все, вплоть до зининою красавца-жениха. Эта женщина распространяет вокруг обаяние бескорыстия и сердечности.

Здесь, казалось бы, можно было поставить точку. Что же, очевидно, цель, поставленная автором, достигнута. Рассказ написан выразительно, с тонким проникновением в психологию характеров. В результате заскоружлая мещанская ограниченность справедливо осуждена, а поэтичная отзывчивость сердца воспета. Однако иной читатель может сказать: «Все это верно, но так ли уж ново. Я и раньше был уверен, что черствость и расчетливость чаще всего спутники плохого человека, в то время как эмоциональность и общительность, как правило, свидетельствуют о добрых качествах души. И благопристойный, рассудительно-трезвый Каренин — неприятная личность, тогда как мечущийся, несчастный, но сердечный Протасов, употребляя современный термин, — „положительный герой“. Разница только в конкретной реальности изображенных характеров, в их несоизмеримых масштабах, а также в обстоятельствах действия, которые позволяют видеть как бы одну из современных разновидностей уже известных литературе человеческих типов».

Действительно, рассказ Ф. Абрамова оставляет ощущение некоторой недоговоренности — как будто автор не до конца решил поставленную задачу. Если в Зине читатель еще угадывает определенный тип людей, к какому принадлежит эта героиня, если без труда можно представить общественную ценность таких неглубоких, эгоистичных натур, то Шура, положительный персонаж Ф. Абрамова, предстает в радужно-расплывчатых тонах.

<sup>21</sup> Там же, стр. 114.

<sup>22</sup> Там же, стр. 126.

Конечно, такой человек, как она, может оказаться приятным собеседником за праздничным столом. Шура, пожалуй, не обременит ближних «проблемами», не дорожа ничем «материальным», а в «духовном» с легкостью переходя от одного настроения к другому. Ну, а что эта Шура способна дать другим в трудную минуту жизни? Правда, она с готовностью делится последним, что имеет. Но что есть за душой у этой женщины? Может быть, ее легкость граничит с лёгковесностью?

Есть в рассказе одна случайная, а вместе с тем и значительная подробность, которая, как говорят музыканты, режет слух. Рассказчик, от имени которого ведется повествование, приближаясь дождливым осенним вечером к дому Зины, еще издали заметил странную фигуру маленького человека, бесприютно устроившуюся на крыльце безлюдной избы. Человек этот оказался пятилетним сыннишкой Шуры, ожидавшим возвращения своей матери из поселка: «Маленький, худенький, в низко нахлобученной на глаза ушанке, он сидел, по-воробьиному нахохлившись, и с равнодушием и стойкостью деревенского старика переносил промозглое ненастье». И хотя дальше, как бы подготавливая положительное отношение читателя к матери мальчика, писатель добавил: «Впрочем, одет он был неплохо: черное ватное пальто с теплым отогнутым воротником, на ногах валенки, тоже черные, с новыми поблескивающими калошками»,<sup>23</sup> — неприятное впечатление от вида одинокой фигурки малыша остается. Возникает мысль о безответственности матери, о том, что ее безграничная общительность плохо сказывается на ребенке. В дальнейшем Ф. Абрамов никак не развил эти мотивы. Напротив, он постарался всячески приглушить их, напоминая о занятости Шуры, о ее нелегкой судьбе и пр. А все-таки художническая правда пробилась с этим эпизодом в рассказ. Во всяком случае широта души героини и отзывчивость ее сердца попали в глазах читателя под сомнение.

Таким образом, очевидно, что психологизм еще не залог правдивости и художественной глубины произведения искусства. Ведь одно дело доискиваться до глубинных первопричин, психологических мотивов человеческих поступков, характеров, другое — добираться одновременно до их крайних, конечных результатов, общественной значимости, что называется, испытывать эти характеры на других людях. Скажем сразу, что вторая задача, на наш взгляд, открывает перед художником наиболее полные возможности разностороннего и цельного постижения «меры души» человека. Она спасает от субъективизма, особенно опасного в такой тонкой и сложной области, как мир чувств человека, свойства его души.

«Человек, живущий „на авось“, по воле случая, а не своей воле» (М. Горький) — издавна замечен русской литературой.

<sup>23</sup> Там же, стр. 112.

Особый интерес к такой личности проявляли писатели демократического направления (Г. Успенский, Н. Лесков), а позже и М. Горький. Художники показывали, как при известных обстоятельствах самые превосходные задатки души ищущей, поэтически беспокойной растрчивались на ничтожные цели, бесплодные метания. Изображение таких характеров, именуемых в народе «перекати-поле», оборачивалось обвинением общественному строю, губящему талантливые натуры. Надо заметить, что в конце прошлого века изменился подход литературы к трактовке образов бродяг, искателей «всесветной правды» (Лесков). Н. Лесков перешел от идей «праведничества» к прямому сатирическому осуждению социальных условий, порождающих беспочвенных искателей и бродяг. В наши дни, по логике вещей, казалось бы, должен был вовсе исчезнуть тип бродяги-праведника. Но в творчестве отдельных писателей произошло неожиданное возрождение этого типа, правда, на новых и социальных и психологических основах. Мы имеем в виду, прежде всего, творчество Юрия Казакова, а точнее — его рассказ «Легкая жизнь».

На первый взгляд может показаться, что Василий Панков — герой этого рассказа — в общем принадлежит к тому же типу людей, что и увлекающиеся, романтичные, свободные от всякого практицизма молодые инженеры из рассказа Е. Васютиной или абрамовская Шура, хотя заметим сразу, что отношение Ю. Казакова к своему герою далеко не доброжелательное.

Сходство это, естественно, касается не каких-либо конкретных ситуационных совпадений в судьбах героев. Нет, персонажи рассказа Е. Васютиной — развитые столичные парни. Шура у Ф. Абрамова — жительница «глубинки», а Василий Панков — выходец из деревни, но «бродяга по натуре». Он «любит переезды, дальнюю дорогу, незнакомые города, привык к вокзалам с неизменными специфическими запахами, к транзитным кассам, к районным гостиницам, общежитиям».<sup>24</sup> И все-таки, кажется, что-то неуловимое объединяет всех их. Знакомясь с тем, как увлеченно мог работать Василий («Панков, взявший ответственность на себя, бледный, несмотря на смуглоту, стоял на мостике, слушая скрип тросов и блоков, шелкающий треск лебедек, облизывая пересохшие губы, смотрел на еле двигавшийся вверх и застывавший скелет котла, а рядом с ним стояли и смотрели, стискивая зубы, и хрипло дышали все одиннадцать человек, вся его бригада»), невольно вспоминаешь одержимого своими идеями Славку Евг. Васютиной. А когда узнаешь, как легко и просто сходился Василий со многими и разными людьми, как любил он широкий жест, общество, внимание, приходит на память Шура из «Однажды осенью». Во всяком случае герой Ю. Казакова явно не

---

<sup>24</sup> Юрий Казаков. Легкая жизнь. «Правда», 1962, 28 декабря.

принадлежит к людям, о которых говорят, что они «себе на уме», расчетливы, осторожны, практичны.

Однако Казаков, беря подобный человеческий характер, подходит к его художественному раскрытию с иных позиций, чем, скажем, Абрамов в своем рассказе. Его интересует не только то, почему герой так думает, чувствует, поступает, но и к чему приводит его линия поведения, насколько хороши или плохи определенные качества характера не сами по себе, но в общественной связи. И здесь-то становится видным, что мало, если «добро» строится по принципу «все наоборот» в сравнении со «злом»: стяжательству противопоставляется расточительность, скованности — импульсивность, рассудочности — эмоциональность и т. п. Важно не только качество, но и, главное, направленность свойств человеческой души. Иными словами, герой может быть человеком и легким, и общительным, и бескорыстным, а все же про него можно сказать лишь так, как сказал Ю. Казаков про своего Василия: «всегда весел, шумен, всегда самодоволен. Но пуста его веселость и жалко самодовольство, потому что не человек он еще, а так — перекаати-поле».

Отчего же так суров писатель к своему герою?

Художественной манере Ю. Казакова обычно не свойственна публицистическая прямота характеристик. Он живописно изображает облик героя, внимательно следя за каждым его шагом, жестом, взглядом и словом. И из мелочей постепенно складывается разностороннее и точнейшее представление о человеке. И потому процитированная выше фраза «от автора» кажется даже излишней. Писатель ввел ее, наверное, не без влияния той критики, которая настойчиво требует от художников, чтобы они прямо, «своими словами» выражали отношение к герою. Но в данном случае позиция Ю. Казакова ясна и очевидна без всяких дополнительных акцентов. Она ощущается в самом стиле повествования, существенного каждой своей особенностью, начиная от точнейших деталей, подчеркивающих несоответствие того, каким хочет казаться Василий Панков и как он на самом деле выглядит, и кончая лирическими отступлениями, которые могут быть восприняты как случайные, а в действительности тоже удивительно стройно подчинены прояснению личности героя. Есть, например, в «Легкой жизни» такое место. Идет рассказ о том, как после пятилетнего отсутствия едет в родную деревню Василий. В поезде он сполна проявляет свою «легкую», общительную натуру. Без разбора, обращаясь к кому попало, каламбурит, говорит присказками, смешит попутчиков. Главное в его поведении это торопливость, как будто человек спешит от жизни «все взять». Характерная деталь: Василий идет в вагон-ресторан, «качаясь на переходных площадках, не закрывая за собою дверей, толкаясь и цепляя пассажиров». Как будто какая-то неудержимая сила влечет его вперед и вперед, не давая возможности приостановиться,

прислушаться, задуматься. Он «всех перебивает», кого-то «приглашает к себе в деревню» и тут же забывает о нем, с кем-то знакомится, пытается что-то рассказать и т. д. И вдруг в таком насыщенном шумом и суетой Василия повествовании как бы возникает лирическая пауза, заполненная авторскими раздумьями, казалось бы, на совсем «нейтральную» тему: «Хорошо ехать ночью в поезде, хорошо задремывать и просыпаться, и вспоминать с бьющимся сердцем, что же радостное или горькое приснилось тебе, хорошо думать о том, что мимо проплывают безмолвные деревни, озера, стога, глухие сторожки и реки, которые угадываешь только по гулу мостов. Появится где-то в неизмеримой черной дали дрожащая красная точка костра, долго держится почти на одном месте, потом погаснет, заслоненная косорогом или лесом. Или вынырнет откуда-то автомашина, бежит рядом с поездом, перед ней прыгает светлое пятно от фар, но и машина мало-помалу отстает, и вот уже снова темно...

«Сколько же земли осталось за тобой, сколько деревень, станций промчалось мимо, пока ты спишь или думаешь! И в этих деревнях, на этих станциях живут люди, которых ты не видел и не увидишь никогда, о жизни и смерти которых ничего не услышишь, так же как не узнают и они о тебе. Как сожмется сердце от мысли, что великое, непостижимое множество судеб, горя и счастья, и любви, и всего того, что мы вообще зовем жизнью, тебе никогда не придется увидеть».

К чему такое длинное отступление в небольшом рассказе? Какова его роль?

Дальше следуют опять эпизоды, непосредственно связанные с Василием: его приезд в деревню, встреча с родными, гульба, разговоры с односельчанами и снова проснувшаяся тяга — «в дорогу, в дорогу», влекущая героя к новым местам и людям. Но тон, заданный лирическим отступлением, прозвучал не впустую. Он как бы создал широкий фон, на котором все дальнейшее воспринимается уже по-особенному, заставляя подумать о потерях, сопряженных со «скоростным» темпом жизни, с равнодушно-беспечным движением к новым впечатлениям, вперед и вперед, но все мимо и мимо. И уже иначе выглядит характер Василия, его излюбленный девиз «в дорогу, в дорогу». Не так приятна эта «легкая» жизнь, не так весело, а скорее наигранно это веселье.

Когда Василий приезжает на станцию, где его никто не встретил, происходит примечательный разговор с проводницей. Та, за дорогу наслушавшаяся самоуверенно-бесшабашного пассажира, поверившая в легкость его отношения ко всему в жизни, обращается к Панкову так: «Что, не встретили? — весело спрашивает она Панкова, ожидая услышать от него тоже веселый ответ». Но Василий неожиданно невесел: он «хмуро молчит», «он растерян и встревожен». Ему, оказывается, вовсе не безразлично, как к нему самому относятся люди — легко, невнимательно, между

прочим или же, наоборот, серьезно, с привязанностью. И здесь-то выступает, пожалуй, самое главное и ценное в рассказе: человек не может обходиться без человека. Он по природе своей нуждается во внимании, добре, любви. Конечно, эгоизм как будто облегчает жизнь, освобождает от многих обязанностей, от душевных трат. Но отгороженность от других «освобождает» одновременно и от привязанностей. Когда не даешь другому ничего от своего сердца, то и брать приходится что попало, недорогое, ненастоящее, суррогат чувств. «И гнезда у тебя нет, всем ты чужой», — тоскует мать, глядя на Василия. Да и на него самого временами находит прозрение, «скучно и стыдно как-то делается», и он «думает о своей жизни»: «А и надоело же, в самом деле! Все какое-то случайное, и друзей настоящих нет, и ничего нет — одна дорога, одни вокзальные буфеты в памяти».

«Легкость» Василия это легкость для себя, а не для других, не для людей. И потому-то Ю. Казаков говорит про своего героя, что он «не человек ещё». Чтобы быть человеком, мало быть веселым вообще, добрым вообще, легким вообще. Радость дается за радость, любовь — за любовь, добро — за добро. Ничто не совершается само собой не только в «материальном» мире, но и в духовном, нравственном. Чувства, отношения надо строить, беречь, воспитывать. Стихийность здесь не меньшее зло, чем расчетливая трезвость. Ценность человеческого характера поверяется пользой, приносимой людям. Можно сказать, что чем больше человек приносит радости другому человеку, тем выше он как личность в общественном отношении. Если, разумеется, эта радость не носит сугубо эгоистического, антиобщественного характера.

Юрия Казакова порой упрекают в подражании классикам, в имитации сюжетов, ситуаций, мотивов и характеров из произведений писателей XIX века. В отдельных случаях, действительно, многое сводится к прямому повторению. Однако нельзя не обратить внимания, что в ряде рассказов Ю. Казаков сознательно дает понять читателю определенную зависимость своего произведения от уже знакомого по прошлому. Он берет героя другой эпохи и показывает бытование известного человеческого типа в новых, современных условиях. Таков и Василий Панков из «Легкой жизни», чем-то перекликающийся с бродягами из произведений Лескова.

У Ю. Казакова повествование ведется в пределах психологического анализа героя. В рассказе нет прямых публицистических выходов в область социального, которое одно в состоянии до конца объяснить данную модификацию человеческой природы в наших условиях. И все же рассказ заставляет нас задуматься над причинами, какие могли бы подсказать, почему человек кипучей энергии, предприимчивый, умеющий трудиться, несетя по жизни подобно «перекати полю». Встает прежде всего вопрос о вероятном несоответствии между большими возможностями, предостав-

ленными нашей действительностью каждому человеку, и недостаточностью еще душевной развитости, общественной сознательности отдельных личностей. Нельзя не подумать и о социально-хозяйственных обстоятельствах, позволяющих, а может быть, и понуждающих отрываться от родной деревенской почвы, теряя одновременно чувство ответственности и обязанности перед другими людьми, в том числе и близкими. Во всяком случае осмысление подмеченного в жизни человеческого характера с общественных позиций позволило Ю. Казакову вынести на суд современников свое отношение к определенному жизненному явлению, не ограничившись констатацией этого явления. Перед нами не просто журнал «старый» характер, но обнаружилось нечто глубоко современное, бросающее свет на некоторые процессы, происходящие в жизни нашего общества сегодня.

---

2

Конфликт романтического мироотношения со «здравым смыслом» иногда подается писателями в подчеркнуто современном освещении. И тогда огромный мир сегодняшних наших забот и тревог, надежд и свершений просвечивает сквозь сюжет древнего, как человечество, духовно-нравственного поединка, в котором когда-то еще «безумный» в своем крайнем чистосердечии рыцарь Дон-Кихот сталкивался с практичным Санчо Пансо.

Известный спор вокруг проблемы «физиков» и «лириков», наделавший столько шуму несколько лет назад, фактически был спором на ту же тему — о рациональном и эмоциональном. Но введен был этот спор в строй противоречий «атомного века».

Ущемляют ли человеческую личность в эмоциональном плане колоссальная технизация, прогресс точных наук, развитие больших городов? По существу именно этот разговор был поднят Борисом Слуцким в стихотворении «Физики и лирики», вызвавшем большое количество откликов людей разных профессий, вкусов, поколений, сторонников как «физики», так и «лирики». Б. Слуцкий писал:

Что-то физики в почете.

Что-то лирики в загоне.

Дело не в сухом расчете,

Дело в мировом законе.

.....  
Это самоочевидно.

Спорить просто бесполезно.

Так что даже не обидно,

А скорее интересно

Наблюдать, как, словно пена,

Опадают наши рифмы,

И величие

степенно

Отступает в логарифмы.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Борис Слуцкий. Сегодня и вчера. Изд. «Молодая гвардия», М., 1961, стр. 78.

Кое-кому показалось, что поэт неправ уже в самой постановке такого вопроса. Дескать, всем очевидно, что будущее человечества предполагает сочетание высокого уровня техники с богатством духовной культуры людей. О будущем, разумеется, можно высказывать разные предположения. Но сегодня, в реальной конкретности наших дней, не получается ли порой так, что предпочтительное место начинает занимать техника, экономика, точные науки, и в свете технических завоеваний как бы умаляется роль таких понятий, как «мера души», начинают казаться неважными, второстепенными чувства, поэзия сердечных переживаний, одним словом — «лирика»? Не заставляет ли, в самом деле, наш торопливый век пренебрегать чем-то материально невесомым, но тем не менее существенным в полноценном восприятии жизни?

Мариэтта Шагинян, всегда проявлявшая особый интерес к проблемам этического и эстетического в воспитании человека, за последние годы несколько раз выступала в печати с той идеей, что нельзя оставлять без внимания на произвол судьбы такую область, как «душа» человека, сфера эмоций. При этом писательница заботилась о возможностях восполнения энергии жизнелюбия и гуманности в первую очередь путем общения с миром живой природы. «Замечательно и необходимо человеку хоть на час в сутки, — писала она, — становиться кусочком природы. Мы это забыли».<sup>26</sup>

Забота о духовно-нравственном развитии личности важна и своевременна. Не секрет, что самые благородные и полезные начинания иногда осуществляются в ущерб обществу благодаря причинам, среди которых немалую роль играют такие, как душевная ограниченность, эмоциональная тупость отдельных людей. Можно руководствоваться благими намерениями и все же поступать бесчеловечно, грубо, казенно. Однако развитость человека зависит не только от возможностей эстетического совершенствования. Многое здесь, так же как и в упомянутой Шагинян проблеме общения человека с природой, имеет свои социальные, общественные корни.

На Западе писатели серьезно обеспокоены процессом нравственного оскудения, измельчания личности в условиях современного капиталистического города. Герой их книг не хочет, чтобы жизнь драматически теряла свой таинственный и мудрый смысл, чтобы мир разлагался на «простоту» составляющих элементов, а человек ощущал бы себя недолговечной частицей в целесообразном круговороте вечности. Герой романа Сент-Экзюпери «Военный летчик»<sup>27</sup> со страхом всматривается в свою душу, где происходит «переоценка ценностей», все, из чего складывается жизнь, утрачивает обаяние одушевленности и святости, превра-

<sup>26</sup> Мариэтта Шагинян. Воскрешение из мертвых. «Октябрь», 1963, № 1, стр. 93.

<sup>27</sup> Сокращенный перевод романа опубликован в журнале «Москва», 1962, № 6.

щаяся в обязанности: «Приходит час, и тот, кто любит свой дом, видит в нем лишь груду разрозненных предметов. Приходит час, и тот, кто любит свою жену, замечает в любви лишь заботы, скуку и помехи. Приходит час, и тот, кто наслаждался музыкой, не получает от нее никакого удовольствия. Приходит час вроде этого, и я не понимаю больше мою страну. Страна — вовсе не сумма областей, обычаев, ценностей, которые всегда можно охватить рассудком. Она — Существо. И приходит час, когда я оказываюсь слепым к существам».<sup>28</sup> Ища «обители» от такого ненормального положения, когда придается «значение только разуму», когда мораль ограничивается «проблемами единицы» и забывается Человек, Сент-Экзюпери обращается к «простым правилам» великой общности всех людей, что, по его мнению, только и способно «оживить», наполнить глубоким смыслом существование отдельной личности.

Разумеется, человек буржуазного общества переживает свои духовные кризисы, драмы, неприменимые к нашей действительности, к нашим трудностям и противоречиям. И «выходы», которые намечаются западными художниками, тоже имеют специфический характер. Ни абстрактно-гуманистические идеалы братства «всех людей», ни религиозные добродетели не могут казаться нам серьезными путями духовного обогащения личности, не говоря уж о «жизнепроектировании» — модной философии «лишнего поколения», вольно или невольно распространяемой усилиями некоторых писателей послевоенного «призыва». Роберт Рождественский, по возрасту принадлежащий к этому поколению и сам пришедший в литературу после войны, с гневом и горькой жалостью одновременно писал Франсуазе Саган, как это жестоко, бесчеловечно внушать молодым:

Чтоб вы про все  
забывали,  
чтоб жизнь вам  
казалась  
тесною,  
Чтоб вы вином запивали  
песню  
лишь с виду дерзкую:  
«Мы грустные.  
Мы неумные.  
Нас понимает любой...  
Политики не признаем мы,  
а признаем  
любовь!!»<sup>29</sup>

Но при всем том, конечно, формирование нашего человека полностью не изолировано от тех общих процессов, духовно-нрав-

<sup>28</sup> Цитируется перевод Р. Грачева. См.: Р. Грачев. Присутствие духа. «Литературная газета», 1962, 15 ноября.

<sup>29</sup> Роберт Рождественский. Париж, Франсуазе Саган. «Литературная газета», 1960, 6 августа.

ственных исканий и заблуждений, которые характерны для людей 60-х годов XX века в целом, хотя бы потому, что в недавнем прошлом все мы — свидетели или участники таких всеобщих потрясений, как вторая мировая война, а нынче — современники опять-таки событий мирового, общечеловеческого значения, связанных с атомными открытиями, с развитием космонавтики и пр. Может быть, именно поэтому в творчестве ряда современных советских писателей можно уловить точки соприкосновения с раздумьями некоторых художников других стран о судьбах личности, индивидуальности в наш век технического прогресса.

Как формируются характеры, подобные Василию Панкову из рассказа Юрия Казакова? Откуда такое безразличие к людям, такая небрежная разбросанность чувств, такая невыскательность душевных потребностей, такая «легкость» человеческой природы? Только ли «пережитки прошлого» всему виной? Задаваясь подобными вопросами, писатели довольно-таки часто стали соотносить проблему «меры души» с вопросами «цивилизованности» и «первозданности» характера, образа жизни. В критике возник разговор о «городской» и «сельской» тенденциях (К. Ковальджи), возродились такие термины, как «черноземные» образы (А. Меньшутин и А. Синявский), «поэзия краев и областей» (В. Дементьев) и пр. Правда, некоторым критикам представляется, что всякая мысль о существовании этих тенденций является не чем иным, как «плодом заблуждений и предрассудков». Возможно, и прав В. Дементьев, что существуют лишь такие категории, как «талант художника, его идейные верования и убеждения, народность его творчества»,<sup>30</sup> когда речь идет исключительно о тематическом или образном характере творчества того или иного писателя. Но в данном случае имеется в виду другая тенденция, когда внешне писатель не проявляет специального пристрастия к сельской тематике, но обнаруживает тем не менее элементы как бы новоявленного «руссоизма». В поисках душевной цельности, красоты, чистоты такие писатели обращаются к «первозданности», к нравственным идеалам, порожденным сельским образом жизни, поэзией, обычаями, вкусами и пр.

В России, и не только в ней, рядом с поэтами-урбанистами, приветствовавшими цивилизацию, влюбленными в город, всегда были и такие, как Блок, Есенин, болезненно опасавшиеся мертвящего влияния буржуазного прогресса на душу человека. Картины европейской цивилизации приводили Блока к мысли, что «цивиловать массу не только невозможно, но и не нужно». «Если же мы будем говорить о приобщении человечества к культуре, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с большим правом: цивилизованные люди — варваров, или наоборот: так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность;

<sup>30</sup> Валерий Дементьев. Поэты и земля. «Октябрь», 1963, № 5, стр. 213.

в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы». <sup>31</sup> Сергей Есенин писал, что ему «нравится цивилизация», но те выхолащивающие формы, какие она приобрела в Америке, заставляют поэта «предпочесть наше серое небо и наш пейзаж: изба, немного вросла в землю, прясло, из прясла торчит огромная жердь, вдалеке машет хвостом на ветру тощая лошаденка. Это не то, что небоскребы, которые дали пока что только Рокфеллера и Маккормика, но зато это то самое, что растило у нас Толстого, Достоевского, Пушкина, Лермонтова и др.» <sup>32</sup>

Цивилизация социалистическая в основе своей дружественна человеку. Тем более обращает на себя внимание характерная тенденция, проявляющаяся в литературе последних лет.

В творчестве ряда современных, причем явно «городских», поэтов проступает одна характерная тема, которую условно можно было бы назвать так, как именуются стихи, ей посвященные, — «О простоте». Произведения на эту тему есть и у Евг. Винокурова, и у Евг. Евтушенко, и у А. Вознесенского.

О какой же такой «простоте» идет речь у этих чрезвычайно разных авторов?

Явление, интересующее поэтов, трудно охарактеризовать каким-либо одним словом. Но оно имеет очевидные точки соприкосновения и с мещанским утилитарно-упрощенным взглядом на мир, и с опустошенностью, отсутствием больших идеалов, и с механическим, под видом «стиля эпохи», перенесением закономерностей развития техники на общественную жизнь.

Правда, сталкиваясь с подобной «простотой», разные художники по-своему и объясняют и расценивают ее.

Для одних она как пройденный этап, как болезнь роста, а может быть, если учитывать время написания стихов и общий пафос творчества автора, и как состояние духа, сопряженное с известной недоброй эпохой в жизни нашей страны. Е. Винокуров рассказывает как о минувшем горе о таком ощущении жизни, когда все как бы до предела обнажено («как жуткий быт семьи в бараке»), когда все до крайности прямолинейно и цинично (как «нож, оголенный для драки»):

Еда и женщина!..

Сняты

Покровы с жизни. В резком свете

Мир прост! Ужасней простоты

Нет ничего на этом свете. <sup>33</sup>

<sup>31</sup> Александр Блок, Собрание сочинений в восьми томах, т. 6, Гослитиздат, М.—Л., 1962, стр. 99.

<sup>32</sup> Сергей Есенин, Собрание сочинений в пяти томах, т. 5, Гослитиздат, М., 1961, стр. 18.

<sup>33</sup> Евгений Винокуров. Лицо человеческое. Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 209.

Поэт говорит, что такая философия существовала. Но как она была убийственна! Жить ею страшно. И человек, чтобы остаться человеком, должен был держаться хоть какой-то, пусть элементарной, но все же «сложности» — «непрочной, мгновенной сложности цветка и синей звездочки полночной». И мудрость, и вечная тайна живой природы, вселенной являлась в его глазах как бы знаменем, поддерживающим веру в то, что жизнь движется не только погоней за «хлебом единым».

Другие поэты скорее озадачены этой самой пресловутой «простотой». Они оказались вдруг в ее плену как бы неожиданно для самих себя и с трудом разбираются, где же выход. Со смешанным чувством неприязни и одновременно какой-то подневольности размышляет Евтушенко, как «простота» «баюкает умело и обворочивает нас»:

Все сложное уже не манит.  
Душа великого не ждет,  
И нас вина непониманий  
Уже не мучает, не жжет...<sup>34</sup>

В стихотворении «Тайны» поэт грустит об утрате того волшебного мироощущения, когда все вокруг исполнено особого сокровенного смысла, когда все непросто, когда «были тайнами звезды, звери», «оволшебленные снежинки опускались в полях и лесах», «оволшебленные смешинки у девочек плясали в глазах». А теперь вот чудо исчезло:

Нетайнственно до обиды  
нам на плечи падает снег.  
Где вы, шарики колдовские?  
Нетайнственно мы грустим.  
Нетайнственны нам другие  
да и мы нетайнственны им.

Поэту плохо, ему неуютно жить с такой философией. Он умоляет хотя бы о самой простой, маленькой, но тайне, об идеальности:

Дайте тайну простую-простую,  
тайну — робость и тишину,  
тайну худенькую, босую...  
Дайте тайну — хотя бы одну!<sup>35</sup>

Что же это за настроение и каковы его истоки? Самому Евтушенко кажется, что так к нему «пришла неожиданно взрослость». Но в возрасте ли человека дело? На память невольно приходит ближайший пример — светящиеся романтикой чувств недавние, предсмертные стихи Назыма Хикмета. Так в чем же беда, откуда подули остужающие душу ветры?

---

<sup>34</sup> Евг. Евтушенко. Нежность. Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 9.

<sup>35</sup> Там же, стр. 73.

Если внимательно проследить эволюцию творчества Евтушенко, должно быть, можно найти немало объяснений. Но одно из них не требует особых «разысканий», оно очевидно. Невозможно не заметить, как часты в его стихах упоминания о ненасытной жажде все в жизни познать, успеть, увидеть. Ему кажется все мало, даже «про отца родного своего мы, зная все, не знаем ничего». Но путь к такому всеведению поэту видится примечательный:

всю жизнь бежать к вершинам от долин  
и возвращаться от вершин к долинам.<sup>36</sup>

И действительно, поэзия Евтушенко оставляет впечатление страшной суетливости, беспрестанного бега, погони за чем-то крайне важным, но постоянно ускользающим. Единственное, что прочно в его стихах, — это реалистическая «вещность», поразительная осязаемость деталей. Как бы стремясь сохранить жизненное равновесие («карусельная жизнь моя», «карусель неудач и побед»), поэт «держится» не за что иное, как именно за эти «щемящие приметы» точнейших ассоциаций, эпитетов и сравнений. Он, например, может так безошибочно точно увидеть чужую неприкаянность, одиночество: «Ты просто-напросто ничья, как дерево на перекрестке». Удивительно прочен, осязаем, зрим и бытовой «антураж» стихов (девушки «в тувельках на микропоре»; руки «пахарей, замасленную вытертые паклей»; «водой подточенные снизу сереют снега островки»). Что касается всего остального, начиная от ощущения себя в мире («но пока что мне зыбко и легко на земле»; «живешь себе же вопреки») и вплоть до отношений с окружающими («а после ты любишь, а может быть, нет, а после не любишь, а может быть, любишь»; «и брать любовь не хочется, и страшно потерять»), то здесь все зыбко, призрачно, неопределенно.

Не в этой ли мгновенности, непрочности чувств и привязанностей одна из главных причин того, что поэт «жить хотел быстрее всех», а сумел, как оказалось, лишь поспешнее, суетливее? Ведь для быстроты, скорости необходим определенный вес. Иначе движение может превратиться в порхание. «Вес» поэтического сердца зависит от неразменности чувств, прочности идеалов, верности принципам. М. Исаковский как-то высказал мысль, что у каждого большого художника обязательно есть «ядро» творчества, главная тема, связанная чаще всего с родными местами, вскормившими талант, с традициями убеждений и идеалов, воспринятых из почвы народной жизни. Где потерял свое «ядро» Евтушенко? Оторвавшись ли от родимых мест и окружившись в суете тщеславия или же вставив против «отцов», раньше времени почувствовав себя «созревшим»? Симптоматычны и те признания, какие стали прорываться у поэта:

<sup>36</sup> Там же, стр. 73.

На суету я уповал.  
Я жил без тиши и без дали.  
Казалось, всюду успевал,  
а это были опоздания.

Одновременно с растерянностью перед опустошающей «простотой» поэта завистливо потянуло стать «сильным и большим», избавиться от привычки к торопливой «дегустации» действительности («я к суете сожгу мосты»). Ему захотелось приблизиться, приобщиться к каким-то пусть пока не вполне еще осознанным, но необходимым как воздух началам настоящей, мудрой и цельной жизни. И примечательно, что начала эти забрезжили ему прежде всего в природе — традиционном символе мудрости и силы «со скрытым смыслом»:

Какая-то такая тишь  
со скрытым смыслом, самым высшим,  
что все, о чем заговоришь,  
должно быть равным этой тиши.<sup>37</sup>

Тяга к природному, естественному, первозданному, как некоему высшему очистительному идеалу, присуща даже, казалось бы, самым убежденным приверженцам технизации, прогресса, провозвестникам эпохи торжества точных наук, поклонникам абсолютного модерна. Среди поэтов послевоенных лет, пожалуй, наиболее демонстративно представляет себя певцом современной цивилизации Андрей Вознесенский. Ритмы его стихов стремительны, как сегодняшняя жизнь больших городов. А образность подчинена принципу предельной целесообразности, как архитектура новейших зданий. Ничего лишнего, в каждой конкретной метафоре сконденсирована энергия огромных обобщений:

... Когда нас бьют ногами,  
Пинают небосвод.  
У вас под сапогами  
Вселенная орет!<sup>38</sup>

Вознесенский влюблен в стиль современной цивилизации. Его очаровывает новая красота века, свободная от тяжеловесности и излишеств. В строгих конструкциях аэродромов, свободной планировке городов, размахе площадей он видит антимир, противостоящий пошлости и мещанству. Однако «обожаю» («Обожаю Твой пожар этажей...») роковым образом соседствует у поэта с «проклинаю»:

Проклинаю твой, Вселенная, масштаб,  
Марсианское сиянье на мостах...<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Там же, стр. 105.

<sup>38</sup> Андрей Вознесенский. 40 лирических отступлений из поэмы «Треугольная груша». Изд. «Советский писатель», М., 1962, стр. 21.

<sup>39</sup> Там же, стр. 16.



Вонзался в дышащие ребра  
Ботинок, узкий, как уют.

Однако критики почему-то не обратили внимания на резкий эмоционально-образный контраст, разделяющий два плана этого стихотворения. После жестоких описаний, выливающих в гнев против Мещанства, Быта — извечных врагов Человечности, вдруг повествование приобретает совсем иной характер. Голос поэта утрачивает резкость. И как символ правды и человечности выступает традиционный для русской поэзии величавый образ Женщины. Она повержена, трагична, но все же неподвластна жестокости и унижению. Ее величавость соткана из поэтических сопоставлений, ассоциаций с гордыми и прекрасными, возвышающимися над житейской суетой явлениями вечной природы:

Она как озеро лежала  
стояли очи как вода  
и не ему принадлежала  
как просека или звезда  
и звезды по небу стучали  
как дождь о черное стекло  
и скатываясь  
остужали  
ее горячее чело.<sup>42</sup>

Так дорога поисков человечности среди «механизмов», души среди вещей неожиданно привела городского поэта Вознесенского к миру «первозданности».

Конечно, это всего лишь один из мотивов поэзии Вознесенского, далеко не характеризующий творчества этого поэта в целом. Кроме того, осуждение «вещизма» чаще относится у него к западной цивилизации. Однако само направление мыслей показательно. Тем более, что оно мигрирует в произведениях и других писателей, поэтов.

И встает вопрос: а в какой же мере на самом деле является «первозданность» идеалом, способным противостоять разным духовно-нравственным недостаткам в нашей действительности? Как выглядит «естественность», «нецивилизованность» в резком свете сегодняшней реальной жизни?

Хранительницей идеалов и нравов естественности, душевной цельности и поэтичности издавна и не без оснований считается деревня с ее близостью к живой природе, к суровому, но благородному земледельческому труду. За последние годы в печати не раз появлялись тревожные сигналы о том, что рост крупных городов идет порой в ущерб деревне и одновременно в ущерб человеческой личности. Писали, что кажущаяся «легкость» городской жизни побуждает молодежь не только, так сказать, физически покидать родные места, но и порывать при этом

<sup>42</sup> Там же, стр. 33.

с известными добрыми устоями в нравах и обычаях, поддерживаемых и передаваемых из поколения в поколение среди жителей так называемой «глубинки». От городской жизни в таких случаях усваиваются легче и быстрее всего внешние, наилучшие принципы.

Деревенский уклад жизни, разумеется, далеко не идиличен. Мелкособственнические тенденции, узость кругозора и прочие признаки «идиотизма деревенской жизни» отравляли и в какой-то мере продолжают отравлять человеческую натуру. Но вместе с тем никто не станет возражать против ценного, поистине облагораживающего, что издавна заключено в трудовом укладе сельского быта, в «поэзии российских деревень» (А. Жаров). В этой связи кажется односторонним рассказ Эм. Казакевича «Приезд отца в гости к сыну». Действие здесь хотя и разворачивается в основном в городской обстановке, но речь идет главным образом о деревне, об оценке ее с нравственно-этической стороны современной жизни. С первых страниц становится очевидно, что все передовое, человеческое писатель связывает с современным городом, рабочим коллективом, производством и только с ними. Деревня же выступает вместилищем косности, душевной черствости, алчности и жестокости. Правда, в рассказе есть упоминания о том, что имеется в виду не вообще деревня, но отсталые районы. Герой раздумывает, отчего его отец так мало изменился за годы советской власти, и решает так: «То ли район там такой отсталый, то ли сам отец крепко держится старины, а может потому он и держится старины, что район отсталый».<sup>43</sup> И в другом месте:

«— А ты кем в колхозе работаешь? — спросил Иван.

Старик сказал хмуро:

— Я? Чего я там не видел. . .

— А как же? — удивился Иван.

— А так, живем потихоньку. . .»<sup>44</sup>

Как видим, однако, и эти поправки, коррективы опять-таки говорят больше о том, что хорошее в деревне связано только с приходом прогресса, колхозного строя и пр. Сама же по себе деревенская жизнь представляется ничем не привлекательной. Главный герой рассказа еще мальчиком ушел из деревни. И Магнитогорск стал для него родным домом. По воле судьбы с деревней для героя сопряжены только мрачные впечатления. Там прошло безрадостное детство пасынка, Иванушки-дурачка. Там испытал он первые в жизни разочарования и обиды, столкнувшись с бессердечием, унижением человеческого достоинства несправедливостью. Зато город сделал Ивана человеком. Уважение, почет, благодарный труд, наконец семейное счастье и благо-

<sup>43</sup> Эм. Казакевич. Приезд отца в гости к сыну. «Знамя», 1962, № 5, стр. 41.

<sup>44</sup> Там же, стр. 74.

получие — все это пришло к Ивану от города, от завода. Весь рассказ Казакевича, развитие его сюжета воспринимается как удар, уничтожающий какие бы то ни было иллюзии насчет деревенского как чего-то по-своему дорогого, а для выходца из деревни — незаменимого, родного. Какая-то привязанность к деревне еще поддерживалась в душе героя памятью об отце, которого он не видал много лет, со времени ухода из родительского дома. Но вот отец приезжает в гости к сыну. Его встречают со всем возможным радушием и гостеприимством. Не чают, где и посадить дорогого гостя, как угодить ему, чем порадовать. И вдруг выясняется, что вся теплота и радость сердечной встречи были, что называется, односторонними. Деревенский родственник предстает человеком, чуждым всякой душевности. Старику, оказываясь, ни от сына, ни от внучат не нужно было ничего, кроме возможности поживиться, урвать денег и барахла. Вернувшись в свою деревню с богатыми подарками, он пишет жалобу на сына, требуя от него через суд материальной помощи. И столько в этом письме заключено низкой корысти, тупого стяжательства, что у читателя не может не возникнуть чувства глубочайшей неприязни и к старику, и ко всей деревенской родне героя, и в конечном счете, к самой деревне. Рассказ заканчивается символической картиной, которая воспринимается как апофеоз городу и, одновременно, полное осуждение, неприятие деревни. Казакевич рисует сердце города — завод: «В сгустившихся сумерках разноцветные снопы пламени всевозможнейших оттенков красного и оранжевого и ослепительные вспышки белого огня то тут, то там прорезали мир неподвижных вещей стремительно и дерзко. В этом мире — огромном теле, включающем в себя темные горы, тускло освещенные дома, тяжелые воды реки и небо с длинными тучами, чуть освещенными невидимым закатом, — завод с его непрерывным тяжким постуком был вечно бьющимся сердцем, почти таким же сложным и таинственным, как человеческое сердце». И, наблюдая это великолепное зрелище, герой произносит слова, утешающие его в пережитом горьком разочаровании — в утрате сыновнего чувства к отцу и родной деревне: «— Вот она, Магнитка! Она — твоя деревня, твой родной дом, твой отец, твоя мать. . .».<sup>45</sup>

Как видим, слабость рассказа Казакевича в категорической крайности позиции автора, которая отразилась и в стиле, построении произведения.

Сознавая руководящую роль города, писатель не сумел достаточно широко взглянуть на затронутую проблему, увидеть деревню социально расчлененной, неоднородной.

Однако подобная позиция довольно-таки редкое явление

---

<sup>45</sup> Там же, стр. 47.

в современной нашей литературе. Чаще встречается другое, хотя по-своему не менее крайнее отношение к городу и деревне с точки зрения вопроса о «цивилизованности» и «естественности».

Судьбы деревни стали в последние годы привлекать внимание многих авторов, среди которых выросли и такие, что сразу, буквально первыми своими произведениями, вышли на главную дорогу литературы. Последнее объясняется, на наш взгляд, тем, что деревенская жизнь в повестях и рассказах таких писателей, как В. Тендряков, А. Солженицын, В. Солоухин, не служит, — как это порой бывало, — конъюнктурно «злободневным» материалом. Здесь не объективистски «изученное», а лично досконально известное и с болью сердечной пережитое является естественно необходимой основой для постановки больших, современно значимых социальных общественных, нравственно-философских проблем. К крестьянству эти писатели питают чувства глубокой, такой традиционной для русского человека внутренней расположенности и уважения. Объединяет их и специфический интерес к характеру современного жителя деревни, доскональный анализ, — употребим выражение Леонова, — «разъятой на части прекрасной человеческой души», оценка и переоценка как исконных, традиционно-национальных, так и вновь приобретенных качеств психологического облика личности, в свою очередь сказывающихся на общем состоянии нашей действительности. При этом каждый из художников выносит на читательский суд не только оригинальное видение, окраску изображаемого, но и свой угол зрения на жизнь, особенное, часто полемически заостренное решение темы.

Остановимся в этой связи на глубоком, художественно сильном, хотя и крайне спорном рассказе А. Солженицына «Матренин двор». А. Твардовский, высоко оценив повесть А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» за то, что «всем своим художественным строем она утверждает непреходящее значение традиций правды в искусстве», сказал, что произведение это из тех явлений литературы, «после которых невозможно вести речь о какой-либо литературной проблеме или литературном факте, так или иначе не сопоставив их с этим явлением».<sup>46</sup> Представляется, что и последовавший за «Одним днем» рассказ не менее, если не более важен, существен для понимания современного литературного процесса. Расширительный смысл беспощадной

---

<sup>46</sup> Литература социалистического реализма всегда шла об руку с революцией. Интервью главного редактора журнала «Новый мир» А. Т. Твардовского корреспонденту Юнайтед Пресс Интернейшнл Г. Шапиро. «Правда», 1963, 12 мая.

правды, заключенной в повести об одном дне «зэка», несколько скрадывается специфической темой: слишком уж исключительны события, положенные в основу повести. В рассказе же «Матренин двор», написанном в тех же традициях правды, нет сенсационности материала. Напротив, повествование полностью погружено в обыкновенные, рядовые, будничные дела и заботы сегодняшнего дня.

Рассказ этот, как говорится, получил «большую прессу». И отношение к нему при этом выразилось в общем определенное. Отмечая незаурядное писательское мастерство, критика порицала автора в основном за односторонность взгляда, за то, что в «сегодняшней деревне писатель как бы не заметил черт нового времени».<sup>47</sup>

В «Матренином дворе», действительно, преобладают мрачные или грустные тона, как будто автор задался специальной целью именно с негативной стороны взглянуть на жизнь деревни если не сегодняшней поры, то совсем недавних лет — середины 50-х годов. Принципы советского коллективного хозяйства в деревне Тальново настолько нарушены, что колхоз больше не является средоточием жизни людей. Отношение к нему безынициативное либо потребительское. Смещенный председатель колхоза, видно, использовал свою должность в хищнических целях наживы и барышничества, он «свел под корень изрядно гектаров леса и выгодно сбыл в Одесскую область».<sup>48</sup> А «новый, недавний, присланный из города» (49) настолько далек от понимания специфики крестьянского труда, что своими «реформами» окончательно «доконал» и без того разваливавшееся хозяйство. Теперь в колхозе «ни лопат, ни вил». А жена председателя «тоже женщина городская, решительная, коротким серым полупальто и грозным взглядом как бы военная» (49) время от времени обходит дома колхозников, заставляя даже таких, как Матрена, старых и больных, идти «помочь колхозу».

Некоторые колхозники, приспособившись к жизни, по существу становятся «частниками»: откармливают свиней, а потом сбывают сало и пр. Да и судить их за это строго вроде бы нельзя: ведь в колхозе работали «не за деньги — за палочки. За палочки трудодней в замусленной книжке» (45). Другие — попросту нищенствуют, кое-как перебиваясь с воды на картошку.

Но самое страшное это даже не материальные невзгоды и лишения. Солженицын нарисовал картину угнетающего нравственного оскудения, распространившегося среди жителей злопо-

---

<sup>47</sup> Виктор Полторацкий. Матренин двор и его окрестности. «Известия», 1963, 30 марта.

<sup>48</sup> А. Солженицын. Матренин двор. «Новый мир», 1963, № 1, стр. 43. (В дальнейшем цитируется это издание, страницы указываются в тексте).

лучного края, связал это оскудение с теми порядками, какие господствовали в колхозе и окружающих его деревнях. Духом бесчеловечности были пропитаны многие правила, по которым складывалось существование колхозников в нарисованном писателем районе. Новый председатель начал с того, что «первым делом обрезал всем инвалидам огороды» (49), не заботясь, что «обрезанная» земля будет пустовать. О человеке, его нуждах никому не приходило в голову думать, когда приводились в исполнение инструкции. «Стояли вокруг леса, а топки взяты было негде. Рычали кругом экскаваторы на болотах, но не продавалось и торфу жителям, а только везли — начальнику, да кто при начальстве (47—48). А разве не олицетворением безразличного отношения к людям были домики в рабочем поселке «с резьбой по фасаду, с остекленными верандами», внутри которых «нельзя было увидеть перегородки, доходящей до потолка» (43). Такая «показуха», формальный подход, всеильные «справки», видимость дела, а не существо его — вот что возобладало в жизни деревни. Матрена «была больна, но не считалась инвалидом; она четверть века проработала в колхозе, но потому что не на заводе — не полагалось ей пенсии за себя» (47).

В результате всего в душах людей, в их сознании происходило немыслимое, невероятное с точки зрения нашего социалистического строя «возрождение» старых, отвергнутых революцией отношений, взглядов. Матрена с горечью рассказывает, как незаинтересованно, безрадостно работают колхозницы: «А только ни к столбу, ни к перилу у них работа: станут бабы, об лопаты опершись, и ждут, скоро ли с фабрики гудок на двенадцать» (49). К колхозному, государственному вырабатывалось отношение как к «казенному», чужому. Не получая топлива, воровали его на торфоразработках. И не видели в этом ничего дурного: «Что ж, воровали раньше лес у барина, теперь тянули торф у треста» (48). Бабы заботились, чтоб надежней спрятать наворованное. Даже совестливая Матрена не сомневалась в своей правоте перед лицом «враждебных» властей. Украденный торф она «прятала под мостами и каждый вечер забивала лаз доской». «Разве уж догадаются, враги, — улыбалась она, вытирая пот со лба, — а то ни в жисть не найдут» (48).

Ни для кого не секрет, что как ни тяжелы были несчастья, постигшие людей в годы культа личности, все же мрачное не смогло заслонить светлых начал нашей жизни. Журналист В. Полторацкий, хорошо знакомый с местами, о которых идет речь в «Матренином дворе», привел многочисленные факты и цифры, убедительно говорящие, что в других колхозах Владимирщины, даже непосредственно соседствующих с солженицынской деревней Тальново, дела обстояли и обстоят далеко не так безотрадно, как об этом поведал рассказчик. «Люди здесь много работают, но и заработки у них довольно высокие. Наиболее заслуженные колхозники в преклонном возрасте получают

пенсию. Содержание детей в дошкольном комбинате колхоз также полностью взял на себя». <sup>49</sup>

Все это бесспорно. Против подобных конкретных данных возражать, разумеется, не приходится. Действительно, наряду с отдельными отсталыми колхозами, незадачливыми руководителями, нерадивыми колхозниками у нас огромное количество мощных, великолепно организованных, богатых коллективных хозяйств. Однако когда дело касается искусства, всегда ли количественные показатели могут служить достаточно вескими аргументами? Ведь известно, что объектом художественной типизации бывают и такие явления, которые, не будучи весьма распространенными, тем не менее содержат в себе нечто знаменательное как в положительном, так и в отрицательном смысле. И в данном случае вряд ли можно отнести только за счет односторонности авторского зрения почти одновременное появление таких, хотя и разных, но одинаково встревоженных произведений о современной деревне, как очерки Ефима Дороша «Сухое лето», как «отличный, полный поэзии» (Твардовский) очерк А. Яшина «Вологодская свадьба» или, наконец, рассказ А. Солженицына «Матренин двор». По-видимому, всех этих писателей остро задела, неотступно взволновали какие-то реальные недостатки, просчеты в нашей деревенской действительности.

Но другое дело, что в освещении жизни, пусть даже ее наиболее неблагоприятных сторон, позиция художника может быть и верной и ошибочной, и дальновидной и приземленно-ограниченной. О том, во имя чего и для чего обратился писатель к той, а не другой стороне жизни, и следует говорить, оценивая идейно-художественный смысл произведения. А это требует рассмотрения идей и образов рассказа в их комплексе, взаимодействии и обусловленности.

Как и все подлинное в искусстве, рассказ Солженицына многослоен, многопроблемен. Каждый прочитает его по-своему, в соответствии с собственными пристрастиями, жизненным опытом, взглядами, вкусами, «больными вопросами» и пр., обнаружит здесь что-то, близко волнующее его лично.

Одних, может быть, сильнее всего потрясет герой, от имени которого ведется повествование. В нем невольно угадывается если не сам Иван Денисович из всем знакомой повести, то во всяком случае человек очень ему родственной и по складу характера и по обстоятельствам жизни. В «Матренином дворе», как и в «Одном дне...» сильно дает себя знать автобиографическое начало. И наверно потому так больно ударяют в самое сердце читателя скупые и сдержанные строки, повествующие об Игнатиче, человеке чистой совести, трагически безвинно пострадавшем в годы культа.

---

<sup>49</sup> Виктор Полторацкий. Матренин двор и его окрестности.

Наивно, если не ханжески, было бы думать, будто нравственная травма от несправедливого заключения, не говоря уж о перенесенных унижениях и физических мучениях, не наложила своего печального отпечатка на душу человека, не повлияла на его характер. В. Бушин в статье, посвященной «Одному дню Ивана Денисовича», пытался представить себе будущее героя этой повести, возвращающегося после ссылки домой. «Хочется мне думать, — писал критик, — что и до сих пор „руки у Шухова еще хорошие, смогают“. И весело трудится он — ибо нет для него в жизни счастья без труда».<sup>50</sup> В рассказе «Матренин двор» как бы осуществилось желание В. Бушина увидеть «продолжение» судьбы Ивана Денисовича. Игнатич, в прошлом переживший сходную драму, действительно, не утратил неистребимой в рабочем человеке тяги к труду. Но что касается «веселья» и «счастья», то здесь у Солженицына все получилось гораздо сложнее, чем то представлялось критику.

В рассказе почти не содержится сведений о тюремных годах Игнатича. Однако мрачный след минувшего осязаемо тянется за героем повсюду. В горе и испытаниях сформировались и укрепились многие высокие, благородные свойства его характера. Но примечательно, что все они как бы сопровождаются и определенными нравственными утратами. Даже самое хорошее в Игнатиче как-то по-особому то ли перекошено, то ли искажено, подпорчено. Человек этот по натуре, видно, очень деликатен, сдержан. Он бережно целомудрен в проявлении своих чувств, никогда не обидит слабого, не упрекнет обиженного, ему чуждо суесловие и праздное любопытство. А сколько душевного благородства выказывается хотя бы в том, как спокойно, просто, без какой бы то ни было спекуляции на перенесенных страданиях (а ведь случается в жизни и такое!), лишь с едва заметной печальной улыбкой вспоминает он о своем прошлом: «Летом 1953 года из пыльной горячей пустыни я возвращался наугад — просто в Россию. Ни в одной точке ее никто меня не ждал и не звал, потому что я задержался с возвратом годиков на десять» (42). Но вот герой совершает один, другой поступок, вступает во взаимоотношения с людьми, попадает в разные жизненные ситуации, и мы видим, как часто природная мягкость и деликатность выступают в одном ряду с качествами совсем иного оттенка. Совестьливость оборачивается робостью, подавленностью перед «ликом «властей», пусть даже «власти» эти — всего «чиновники» «из отдела» кадров. В рассказе встречаются такие, например, автохарактеристики героя: «Я подошел к окошечку робко, поклонился и попросил: Скажите, не нужны ли вам математики»; или: «Я вернулся в отдел кадров и взмолился перед окошечком» (43).

---

<sup>50</sup> В. Бушин. Насущный хлеб правды. «Нева», 1963, № 3, стр. 185.

А ведь человек уже вовсе не боялся этих самых «кадров». Более того, он прекрасно понимал их «подневольную» роль и с чувством определенного превосходства своего над погрязшими в циркулярах чиновниками думал про себя о них даже не без иронии: «кадры уже не сидели здесь за черной кожаной дверью, а за остекленной перегородкой, как в аптеке» (43).

И все же привитая лагерной жизнью привычка бояться «чиновных людей», не «раздражать» их давала о себе знать. Вспомним одну из заключительных сцен рассказа, когда Игнатич, еще не ведая, что стряслось с Матреной, зачем спрашивают о ней среди ночи постучавшие в дом незнакомцы в шинелях, инстинктивно старается «прикрыть» свою хозяйку, не сказать «чиновным людям» ничего лишнего. У него ведь есть что вспомнить в этом отношении, он-то хорошо знает, что может произойти, «когда ночью приходят к тебе громко и в шинелях» (57).

Горемычная доля резко перевернула жизненные представления героя, освободив их от многих, присущих обычному человеку и иллюзий и заблуждений. Он до крайности равнодушен ко всяческим житейским удобствам, вплоть до крова и еды. «Жизнь научила меня, — повествует рассказчик, — не в еде находить смысл повседневного существования» (47). «Добро», вещи доро́ги ему лишь постольку, поскольку они практически полезны «в жизни рабочего человека» или, может быть, связаны еще памятью с какими-то душевными переживаниями. Зато дороже дорогого бесконечная поэзия естественной, беззлобной жизни природы («От души бы хотел не нуждаться каждый день завтракать и обедать, только бы остаться здесь и ночами слушать, как ветви шуршат по крыше» — 43). Как будто с огромной вышки страшного своего опыта смотрит герой на мир и людей какими-то удивительно прозорливыми, умудренными, всезнающими глазами. И ему яснее, иначе, чем всем, видны как подлинные ценности жизни, так и то, что является лишь побрякушками, привлекательными для суетных, тщеславных, мелких и уродливых душ. Благолепная наружность, внешняя, видимая сторона не в состоянии скрыть от него сущности явлений, человеческих характеров, поступков. С почти невероятной обостренностью угадывает он истинные мысли и чувства, бушевавшие «наследников», изоцряющихся в причитаниях у гроба трагически погибшей Матрены, видит «своего рода политику», «холодно-продуманный порядок в плаче»: «И ты ж наша единственная! И жила бы ты тихо-мирно! И мы бы тебя всегда приласкали! А погубила тебя твоя горница! А доконала тебя, заклятая! И зачем ты ее ломала? И зачем ты нас не послушала?».

«Так плачи сестер были обвинительные плачи против мужниной родни: не надо было понуждать Матрену горницу ломать. (А подспудный смысл был: горницу-ту вы взять-взяли, избы же самой мы вам не дадим!» (60).

Такая позиция всевидящей мудрости, высших критериев, казалось, располагает человека к сердечной широте, великодушию, гуманной терпимости. Игнатич и в самом деле неспособен сердиться на людей, даже видя их недостойными или слабыми. Вот «кадры», опасливо раздумывающие, брать или не брать на работу бывшего заключенного, да еще по непонятной прихоти просящегося подальше от города, от центра. Герой же рассказывает о них так беззлобно, спокойно, как будто ему ведомы какие-то внешние силы, управляющие слабыми людьми и заставляющие их поступать бессердечно, казенно: «Сперва и разговаривать со мной не хотели. Потом все же походили из комнаты в комнату, позволили, поскрипели и отпечатали мне в приказе: „Торфопродукт“» (43). Словно перед нами вовсе и не живые люди, а некое явление, человечки-исполнители чьей-то недоброй воли. Пожалуй, ни к кому рассказчик не выказывает своей открытой неприязни. Разве только мельком, вскользь проходит мысль, что прощать нельзя одного — сознательной лжи и злобы.<sup>51</sup> В остальном все — и хорошее и дурное — принимается героем философски — такова, дескать, жизнь.

И здесь-то видно, что подобная философия, в чем-то обогащая человека, одновременно и обкрадывала, ограничивала его. Она лишала энергии действия, активного отношения к добру и злу. М. Горькому принадлежат знаменательные слова: «Особенно хорошо надо понять, что действительность создается человеком, и если она плоха — в этом никто не виноват, кроме нас».<sup>52</sup> А что может сделать герой Солженицына, если над ним довлеют неумолимые законы, железные порядки, чья-то воля? Остается разве что путь нравственного самоусовершенствования. И действительно Игнатич приходит к тому, что занимает позицию хотя и не равнодушного, но все же по существу созерцателя, а не деятеля. Окружающие представляют для него интерес скорее как характерные — добрые или злые — явления мира, чем как друзья, с которыми можно делать общее дело, или враги, с которыми нельзя не бороться. Человек остается один, он уходит в самого себя.

И хорошо еще, что для героя «Матренина двора» уйти в себя не означало стать беспринципным себялюбцем, человеконенавистником. В данном случае писатель сумел коснуться очень глубоких, исконных начал русского национального характера.

---

<sup>51</sup> «По ночам, когда Матрена спала, а я занимался за столом, — редкое быстрое шуршание мышей под обоями покрывалось слитным, непрерывным, как далекий шум океана, шорохом тараканов за перегородкой. Но я свыкся с ним, ибо в нем не было ничего злого, в нем не было лжи. Шуршанье их — была их жизнь» (46).

<sup>52</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 25, Гослитиздат, М., 1953, стр. 110—111.

В критике завязался было спор, а не идеальный ли герой Иван Денисович Шухов из повести «Один день...»? Возражая Ф. Кузнецову, который утверждал, что «характер русского советского человека Ивана Денисовича Шухова, его душевная сила, его убежденность, внутреннее достоинство» как раз и были в нашей жизни недавних лет тем, что противостояло «сталинскому беззаконию и произволу»,<sup>53</sup> В. Бушин иначе оценивает солженицынского героя. Он больше склонен думать, что Шухов в общем смирился с тюрьмой, что хотя он сам «и не живет по закону „кто кого сможет, тот того и гложет“, однако же думает, что в общем-то это закон».<sup>54</sup>

Думается, что оба критика впали в полемические крайности. Ф. Кузнецов, увлеченный поистине превосходными качествами героя, поставил его, однако, в ряд характеров другого, активно героического свойства. А В. Бушин, напротив, опираясь на некоторые слабые стороны нарисованного Солженицыным типа, тоже причислил его к людям иного, чем Иван Денисович, сорта. Как один, так и другой критики опирались в своих суждениях на отдельные проявления характера, не задаваясь целью постигнуть его во всей сложности и противоречивости.

Вряд ли можно судить и об Иване Денисовиче, и о герое «Матренина двора» как о людях-борцах, сознательно и активно противостоявших злу сталинской эпохи. Однако не быть борцами не значит еще быть среди слабых, готовых сломиться под тяжестью трудностей и невзгод. Не вернее ли говорить в данном случае о характерах, способных, казалось бы, бесконечно подчиняться обстоятельствам, не выказывать видимого сопротивления злу, насилию, и тем не менее каким-то чудом ухитряющихся не только сохранить в себе и высокое человеческое достоинство, и самостоятельность суждений, и верность раз навсегда определенным нравственным принципам, но и укреплять, доводить до твердой осознанности природные свойства своей природы? И не в этой ли неиссякаемости духовного благородства заключается известная «загадка» русской души, перед которой испокон веков становились в тупик чужеземцы, изумляемые и неожиданным «коварством» Ивана Сусанина, и мужеством Андрея Соколова, измятого, искореженного горем, но не утратившего тяги к справедливости, добру, свету — к Человечности?

Судьба героя-рассказчика «Матренина двора» кое в чем проливает свет на те общие неприглядные картины деревенской действительности, которые рисует Солженицын. Печальное прошлое Игнатича служит известным разъяснением к этим картинам. Процесс материального и духовного обнищания деревни Тальново как бы соотносится через судьбу героя с со-

<sup>53</sup> Феликс Кузнецов. День, равный жизни. «Знамя», 1963. № 1, стр. 219.

<sup>54</sup> В. Бушин. Насушенный хлеб правды, стр. 185.

вершенно определенным злом — с нарушением ленинских принципов жизни, особенно заметно обнаружившимся в послевоенные годы. И поначалу даже кажется, что именно эта тема интересовала писателя, что он хотел показать нам пример, может быть, не такого очевидного, прямого вмешательства в судьбу человека, как в «Одном дне...», но не менее тяжкого по своим последствиям. Центральный персонаж рассказа — Матрена представляется одной из тех «щепок», которые «летят», когда «лес рубят». В рассказе разбросано немало примет, говорящих, что горестные заключения доброй, совестливой крестьянки были вызваны теми порядками, а вернее теми непорядками, которые распространились в известный период нашей жизни. Если одних равнодушно-казенное отношение к человеку, бесхозность, очковтирательство и другие явления, процветавшие в период культа личности, развращали, приучали к иждивенчеству, подавляли социалистическую заинтересованность в коллективном труде, то других, более честных, таких как Матрена, подобное беззаконие делало беспомощными, доводило до настоящей нищеты. О «третьих», которые и в условиях культа оставались верными ленинским заветам, в рассказе, к сожалению, нет речи.

О губительной роли беззаконий известного периода в бедственном положении деревни Тальново из рассказа, таким образом, можно догадываться. Однако гораздо сильнее звучит в «Матренином дворе» другой мотив, дающий иное объяснение горестным событиям, составляющим сюжет повествования. Связан этот мотив больше всего с образом Матрены.

В каких-то коренных национальных чертах характера Матрена, «одинокая женщина лет под шестьдесят» (44), сродни Игнатичу. Это люди разного уровня развития, неодинаковой судьбы, но их сближают душевные свойства, принадлежность как бы к одному человеческому типу. Оба отличаются обостренной нравственной деликатностью.<sup>55</sup> Объединяет героев и бескорыстное отношение к миру и людям, редкая терпимость, доброта. Недаром Игнатичу дороже всех житейских удобств лучезарная улыбка круглолатого лица Матрены. В ней он видит безотказную готовность радостно и от всего сердца поделиться с людьми последним, приютить обездоленного, помочь нуждающемуся. Как один, так и другая в общем выходят победителями из поединка со злом, вставшим на их жизненном пути. Никакие несчастья не смогли озлобить их сердца, отвратить их от добра. Однако если бы дело обстояло только так, можно было бы говорить лишь о развитии на новом материале уже наметившегося и

<sup>55</sup> «Все тальновские бабы приставали к ней — узнать обо мне. Она им отвечала:

— Вам нужно — вы и спрашивайте. Знаю одно — дальний он.

И когда невскоре я сам сказал ей, что много провел в тюрьме, она только молча покивала головой, как бы подозревала и раньше» (51).

даже разработанного подробно в «Одном дне...» человеческого характера и, одновременно, художественной идеи. Но образ Матрены «поворачивает» все содержание рассказа в иное, новое по сравнению с повестью направление.

Писатель противопоставляет высокие нравственные качества героини порокам других, окружающих Матрену людей. Но противопоставление это совершается не по линии конфликта между социалистическим сознанием и тем, что вызвано нарушениями наших принципов жизни. Характеру, образу мыслей, чувствам и поступкам Матрены враждебно некое зло, олицетворенное в чертах цивилизации, проникающей в «естественную» жизнь «нутряных» уголков России. В рассказе ощущается поэтизация одних и осуждение других не социально-конкретных, а как бы надвременных, общечеловеческих жизненных принципов. Воссоздается не раз привлекавшая внимание художников разных времен дилемма: «первозданность» или «цивилизованность», человек «естественный» или впитавший дух и мировоззрение развивающегося общества, наконец, — традиционно «русский вариант» противопоставления — крестьянское или городское. И хотя, казалось бы, история на каждом этапе давала решение этого «или-или», а социалистическая эпоха по существу лишила этот спор оснований, поставив целью своего развития уничтожение противоречий между нравственным богатством личности и степенью цивилизованности нашего общества, все же писатели, как видим, возвращаются к этой проблеме, ища в ней ответа на злободневные конфликты сегодняшнего дня. В «Матренином дворе» так строится сюжет, так вырисовываются характеры, так изображается городское и деревенское, таков, наконец, стиль авторского повествования, что получается, будто именно в «естественном» образе жизни, первоначальном складе характера и заключается высшая идеальность и праведность.

И характер и судьба Матрены остро драматичны. На этом драматизме, собственно, и держится весь рассказ, начинающийся с упоминания о каком-то трагическом событии на полустанке и заканчивающийся гибелью героини. Теза и антитеза все время идут рядом. Матрена никогда не жалела для других «ни труда, ни добра своего», но осталась под конец жизни одинокой. Любила работу, умела с жаром трудиться («По мне работать — так чтоб звуку не было, только ой-ой-ойиньки, вот обед подкатил, вот вечер подступил» — 49), но вынуждена добывать себе пропитание по-вдовьи, кое-как, с горем пополам обрабатывая жалкие «пятнадцать соток песочка» возле своей избы. Была натурой тонкой, поэтичной,<sup>56</sup> но жизнь обделила ее и любовью, и красотой,

---

<sup>56</sup> «Исполнял Шаляпин русские песни. Матрена стояла-стояла, слушала и проговорила решительно:

— Чудно поют, не по-нашему.

заставила коротать век с нелюбимым мужем, без детей, среди грязи и запустения, в «обществе» колченогой кошки, грязно-белой козы да никчемных фикусов.

Но с кем и с чем конкретно связаны в рассказе несчастья, разбившие жизнь Матрены? Сама она сердится «на кого-то невидимого» (48). Ей, полуграмотной крестьянке, естественно, неведомы были истинные причины чередой обрушивающихся бедствий. И все-таки даже в ее мировосприятии есть следующие характерные моменты. Она, не в пример мужикам, на скаку останавливавшая бешеного коня, инстинктивно боится поезда. А когда приходят неприятности, то предпочитает, чем «столам конторским кланяться», идти в лес, «кланяться лесным кустам», как бы ища защиты в родном мире нетронутой людской злобой природы. Еще громче, явственнее этот мотив неприязни ко всему недеревенскому звучит в авторской речи, причем не столько в форме непосредственных суждений (их в рассказе почти нет), сколько в самом стиле повествования. «Матренин двор» насыщен образной символикой. Здесь все, буквально до мелочей, полно особого, тайного смысла, какой-то сказочной многозначительности. Сама Матрена, история ее горькой любви к Фаддею, эпизод гибели Матрены, обстановка действия — все окружено суевериями, таинственными знаками, предзнаменованиями и предчувствиями. Это и бесчисленный сонм мышей, живущих за обоями матрениной избы и чутко «реагирующих» шуршанием, бегом на все перемены в судьбе хозяйки (когда Матрена погибла, «мышами овладело какое-то безумие, они ходили по стенам ходенем, и почти зримыми волнами перекатывались обои над мышинными спинами» — 59). Это и образ злосчастной матрениной горницы, «на которую легло проклятие» с тех пор, как руки Фаддея «ухватились ее ломать» (61). И в таком символически-значительном повествовании как бы случайно оброненные слова, мимолетно мелькнувшие образы, не прямые ассоциации приобретают расширительный смысл, постепенно все более и более проясняют идею рассказа, жизненный идеал писателя, его концепцию добра и зла, понимание сил праведных и губительных.

С самого начала, как бы задавая тон всему рассказу, автор говорит, что герой его лелеял заветную мечту «затесаться и затеряться в самой нутряной России — если такая где-то была, жила» (42). Могут сказать, что Игнатиц хотел найти кондовую Русь, но на самом деле не нашел ее. Действительно, даже в том

---

— Да что вы, Матрена Васильевна, да прислушайтесь!

Еще послушала. Сжала губы:

— Не. Не так, ладу не нашего. И голосом балует.

Зато и вознаградила меня Матрена. Передавали как-то концерт из романсов Глинки. И вдруг после пятка камерных романсов Матрена, держась за фар-тук, вышла из-за перегородки растепленная, с пеленой слезы в неярких своих глазах:

— А вот это — по-нашему... — прошептала она» (51).

глухом местечке, куда он забрался, мало что соответствовало мечте о тишине и покое. Но именно это малое и дорого писателю, как и его герою. Солженицын любовно, подробнее выписывает такие черты характера Матрены, привлекая Игнатича, в которых проступают вековые, христианскими заповедями благословленные и как бы нисколько не тронутые временем добродетели. Матрена безгрешна, ибо никогда никого — ни друга, ни врага своего не обидела («Только грехов у нее было меньше, чем у ее колченогой кошки. Та — мышей душила» — 51). Она начисто лишена чувства зависти («Матрена не могла отказать. Она покидала свой черед дел, шла помогать соседке, и, воротясь, еще говорила без тени зависти: — Ах, Игнатич, и крупная же картошка у нее! В охотку копала, уходить с участка не хотелось, ей-богу правда!» — 49). Ей чужда корысть («Не берет она денег. Уж поневоле ей вопрягаешь» — 49).

Критики полагали, что писатель допустил серьезную ошибку, проповедуя как идеал «социальную инертность, нравственную первозданность».<sup>57</sup> При этом обычно ссылались на финальную фразу, так завершающую рассказ о Матрене: «Все мы жили рядом с ней и не поняли, что есть она тот самый праведник, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша» (63).

Судя по этой фразе, Солженицын не столько хотел представить свою Матрену как идеальный характер, сколько предполагал сказать, что без таких людей не мыслит жизни. И здесь с автором вряд ли можно не согласиться. Нарисованный им человеческий тип в прошлом был довольно-таки распространен на нашей русской земле, да и сейчас встречается нередко, хотя и выглядит по-новому, современно. Тип этот, — как и показывает Солженицын, — наделен своеобразной поэтичностью, вносит в гамму жизни свои очень благородные и чистые тона. Но беда в том, что в «Матренином дворе» все остальные люди, кроме Матрены, удручающе непривлекательны. Они либо хищны, либо убоги. Исключений почти нет. Родственники героини готовы отнять у ближнего последнее. Сознвая, что дом Матрены — это все, что у нее есть, «конец ее жизни» (55), они алчно рвут этот дом и доводят Матрену до гибели. Точно так же и все в деревне, за исключением матренина двора, крайне неприглядно. Еще в самой деревеньке Тальново сохранилась какая-то прелесть нетронутой глухомани. А в соседнем поселке, где ведутся торфоразработки, все кажется лишенным души, выглядит окаянным, загрязненным: «Над поселком дымила фабричная труба. Туда и сюда сквозь поселок проложена была узкоколейка, и

---

<sup>57</sup> Н. Сергованцев. Трагедия одиночества и «сплошной быт». «Октябрь», 1963, № 4, стр. 204.

паровозики, тоже густо-дымящие, пронзительно свистя, таскали по ней поезда с бурым торфом» (43). Такому неказистому, непоэтичному пейзажу соответствуют и местные нравы. Даже не зная еще, каковы они на самом деле, герой представляет себе нечто тягостно-некрасивое, жестокое: «Без ошибки я мог предположить, что вечером над дверьми клуба будет надрываться радиола, а по улице пображивать пьяные — не без того, чтобы пырнуть друг друга ножом» (43). Здесь, кстати, нельзя не вспомнить, как изумительно поэтично рисуется воображению героя далекое прошлое деревни, молодая Матрена со своим Фаддеем: «Вспыхнул передо мной голубой, белый и желтый июль четырнадцатого года: еще мирное небо, плывущие облака и народ, кипящий со спелым жнивом. Я представил их рядом: смоляного богатыря с косой через спину; ее, румяную, обнявшую сноп. И — песню, песню под небом, каких теперь, при механизмах, не споешь» (53).

В результате получается, что мир делится на испорченную новшествами, цивилизацией, развращенную среду и отдельных праведников, как бы сохраняющих в себе остатки рушимых общегуманистических начал доброты, чистоты, поэзии.

Однако есть в «Матренином дворе» одна особенность, которую можно было бы назвать мудростью таланта.

Объективистский гуманизм «вообще», поддерживающий добродетель «вообще» и осуждающий зло «вообще», как бы наталкивается на реальные человеческие взаимоотношения и жизненные принципы нашей современности. Когда наступает трагический конец и Матрена гибнет не только, так сказать, физически, попадая в нелепую катастрофу, но и символически, как олицетворение первозданности, растоптанной беспардонным хищничеством и пошлостью, сразу как будто трудно сказать, какое чувство охватывает нас. Неприязнь ли это к тем, кто сгубил Матрену, жалость ли к ней, такой щедрой сердцем и такой беспомощной, или же удивление-протест перед благословляющим авторским финалом повествования о Матрене-мученице, Матрене-праведнице. И все-таки последнее чувство в конечном счете побеждает, выходит на первый план. Причем в этом, как ни странно, повинен сам автор. М. Горькому принадлежит мысль, что «в основе объективизма скрыто свойственное большинству людей стремление, если не примирять, то уравнивать факты, внутренний смысл которых непримирим».<sup>58</sup> Такой объективизм, присутствующий в рассказе, в какой-то момент обнаруживает себя, и материал начинает как бы «играть» против воли, а вернее против личного произвола художника. Противоположные по своему общественному смыслу качества характера, искусственно

---

<sup>58</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, стр. 283.

втиснутые писателем под общую оболочку Доброты, Гуманности, Совестью, изнутри взрывают авторскую концепцию.

Читатель сочувствует Матрене и даже восхищается ею до какой-то определенной черты. Но вот под давлением накопленных впечатлений происходит едва заметный сдвиг, и все начинает представлять уже в ином свете. Те свойства характера Матрены, которые поначалу казались чудесными, становятся сомнительными. Где-то глубоко созревает сначала недоумение, потом раздражение, наконец неприятие нарисованного характера как праведного, достойного преклонения. Возникает желание вмешаться в судьбу этой женщины, как-то расшевелить, растревожить ее, заставить хоть раз воспротивиться злу, возмутиться, пойти наперекор обстоятельствам. И как не появиться такому желанию, когда видишь, что все добродетели Матрены в общем-то никому — ни ей, ни людям не приносят счастья, пользы? Она была беспредельно доброй, но добротой этой в основном пользовались корыстные. И как-то обесценивается такая слепая доброта человека, которая «выдавливается из него, как паста из тюбика» (Л. Леонов). Ведь благодаря этой беззлой доброте и жирели такие трутни, как семья мужа Матрены, как ее золовки, Фаддей и другие любители чужими руками жар загребать. А совесть? Не благодаря ли ей, мешающей Матрене возмутиться нелепыми приказами председателя колхоза и председателевой «руководящей» жены, поддерживались иждивенческие настроения в колхозе? Совесть отказать наглому, дать отпор несправедливости, Матрена всю свою жизнь оказывалась постоянной и добровольной рабой у нечестных, бессовестных и злых. Ну как, кажется, могла она не воспротивиться тому, что все и вокруг и у нее лично идет неладно? Но с незлобивым чувством говорит Матрена о колхозницах, которые только и ждут гудка, чтоб «пошабашить». Разгорается ее бледное лицо при воспоминаниях о молодости, о загубленной любви, о роковом замужестве. Но опять-таки это скорее волнение воспоминаний о далекой и прекрасной поре юности. Ни словом, ни жестом не проявляет Матрена горького чувства, страдания, как будто принимает все как неизбежное, предуготовленное судьбой. И оттого бескрайнее жизнелюбие героини как-то обесценивается в наших глазах. Создается впечатление, что незамутненная горем, равно доброжелательная любовь героини ко всем людям имеет своим источником вовсе не широту сердечных возможностей, а нечто совсем иное, граничащее с покорным всеприятием и всепрощением, с душевной пассивностью.

Раздражение против Матрены дополняется и обликом какой-то неумелости, «несграбности» ее. Чего стоит, например, такая деталь, как пресловутая «картовь» пополам с тараканами, что готовит Матрена на ужин своему терпеливому квартиранту! Здесь уже проступают не исконные черты трудового человека —

находчивость, ловкость, умение из ничего делать чудеса, а нечто другое, свидетельствующее о беспомощности. Да, конечно, откармливать жадного поросенка было не по душе Матрене. Но отсутствие цепкой мещанской ухватистости оборачивается в героине Солженицына тоже далеко не добродетельной покорностью всему — судьбе, обстоятельствам, людям.

Кому-нибудь может прийти мысль, что, дескать, если бы все вокруг были такими, как Матрена, то жизнь была бы чиста и прекрасна. Однако в наше время такой наивный, утопический идеализм вряд ли найдет сторонников среди людей, сознающих остроту и непримиримость идейной схватки, идущей в мире. Ближе и понятнее нам тот принцип воинствующего гуманизма, который так хорошо выразил Михаил Пришвин: «Человек должен быть непременно твердым, а то злые любят мягких, добрых и делают их своими костылями. Так и надо помнить, что настоящее зло — хромое и ходит всегда на костылях добродетели».<sup>59</sup>

Когда-то проповедь «естественного», «первозданного» человека имела свой общественный и социальный смысл. Скажем, Александр Куприн, противопоставлявший чистые, неиспорченные натуры вольных рыбаков («Листригоны»), жителей диких лесов («Олеся») нравам капиталистического города, был по-своему прогрессивен. Таким путем писатель разоблачал зло и бездушие мертвой цивилизации капитализма. Однако реальность современной нашей действительности сопротивляется такой руссоистской философии. И писатель, пытающийся в «нетронutom» виде утвердить ее, впадает в противоречие с самим собой. Хотя Матрена-праведница гибнет у Солженицына, побеждаемая скверными обстоятельствами, у читателя остается сомнение, а не сама ли Матрена и такие, как она, повинны и в собственной гибели и в том, что обстоятельства жизни оказались такими плохими.

Да, жизненные обстоятельства делают людей добрыми или злыми, духовно красивыми или уродливыми. Но что такое обстоятельства? Разве, в конечном счете, не сами люди создают их, делают благоприятствующими добру или томительно-горькими?

От кого и от чего надо оградить Матренин двор? Где спасение от губительного для всякой живой души «здорового смысла», от «простоты» лишнего поэзии мировосприятия, от «легкости», мешающей Василию Панкову стать человеком?

Холодно, неприятно поэтическому сердцу в дюралево-неоновом комфорте, и Андрей Вознесенский тянется к милым образам первозданного мира — к неподдельной прелести сирени, к глубокой цельности лесного озера. Но вот солженицынская Матрена. Она — сама первозданность, само олицетворение бесхитростной

<sup>59</sup> М. Пришвин. Незабудки. Вологодское книжн. изд., 1960, стр. 119.

естественности. Однако и Матрену мы видим крайне несчастной. Больше того, под удары судьбы ее ставят как будто именно те качества характера, которые наиболее родственны принципам простой, незлобивой, близкой природе «натуральной» жизни, попираемой, — как кажется автору «Матренина двора», — наступлением нового с его торфоразработками, железными дорогами, клубами, «механизмами» и пр., с сопутствующей всему этому упрощенно-деляческой, казенно-бесчувственной этикой.

Что же получается? Может быть, действительно правы те «физики», которые считают, будто жизнь современного общества развивается так, что чувства все больше и больше превращаются в смешные сантименты, что стирается различие между добром и злом, когда речь заходит о таких неумовимо-нематериальных понятиях, как совесть, доброта, человечность, не говоря уж об интимном — любви, верности и пр., что люди делятся на деловых и неделовых. щедрость сердца становится ненужным грузом, а человеку XX века важнее всего здравый смысл, деловитость, житейская цепкость?

Порой приходится встречаться с мнением о своеобразной инфляции драматизма переживаний у людей нашей эпохи. Рассуждают при этом примерно так. Дескать, чем дальше, тем ближе мы к коммунизму, а коммунистический строй по своей природе не являет почвы для неразрешимых эмоционально-нравственных конфликтов. «Классический конфликт есть трагическая концепция жизни, за ним стоит идея ее несовершенства, идея недостижимости человеческого идеала, — пишет театральный критик Н. Велехова. — Но когда рождается драматургия освобожденного народа, и драма обращается к современности социалистического общества, художник ощущает разрыв между конфликтом драмы и той оптимальностью мировоззрения, которая отличает новое общество».<sup>60</sup> Н. Велехова полагает, что новой драме нужен и какой-то новый конфликт, может быть, более общественный, менее личный, более свободный от противоречивой неразрешимости и пр. Такая точка зрения не единична. С долей иронии, но и не без сожаления рассказывает писатель М. Ланской о том, что, побывав в качестве народного заседателя на судебных процессах, он, как ему показалось, не встретился там ни с одной более или менее серьезной человеческой драмой: «Ни одной Катюши Масловой. Ни одного типа, даже отдаленно похожего на Родиона Раскольникова или Дмитрия Карамазова».<sup>61</sup> Разбитые семьи, нравственная слепота, моральная невоспитанность, с какими писателю на самом деле довелось столкнуться

---

<sup>60</sup> Нина Велехова. Художник и время. «Литература и жизнь», 1961, 27 сентября.

<sup>61</sup> М. Ланской. Дела и делишки. «Литературная газета», 1962, 1 февраля.

в зале суда, не были восприняты как достаточно глубокие и серьезные беды. Похоже, что по его мнению все это — пустяки, «родимые пятна» прошлого, казусы, которые сегодня не имеют под собой серьезной общественной основы и потому могут быть легко ликвидированы путем общественного назидания и прочих «косметических» средств. М. Ланскому невдомек, что те бытовые драмы, которые он называет «делишками», в действительности обусловлены конкретными недостатками, противоречиями, встречающимися в нашей жизни. Но чтобы увидеть и понять это, необходимо, — как говорил Горький, — искать «верности не фактам, а психологии фактов».<sup>62</sup>

Не гаснет, да и не может погаснуть пламя страстей человеческих, не грубеет и не тускнеет разноцветье эмоций. Ибо пока живы люди, они ищут и терзаются, любят и ненавидят, грустят и радуются не только по поводу «хлеба насущного», но и от причин чисто нравственного свойства.

Современные художники, замечая определенные морально-этические утраты, происходящие от разных обстоятельств, общественных противоречий, — начиная от проблем города и деревни и кончая простой недооценкой сферы эмоций, — бьют справедливую тревогу. Повышенное внимание к внутреннему миру, душе человека стало знаменем литературы последних лет. Однако нельзя забывать, как важна тональность этой тревоги. Она зависит от идейных позиций автора. То ли это будут призывные звуки набата, зовущие к немедленному действию, активной борьбе, то ли элегический звон смирения перед неизбежным. А главное — бесперспективно в наши дни искать решения вопросов вне остро сознаваемой социальности. Представим на момент Василия Панкова из казаковской «Легкой жизни» вернувшимся в родную деревню. Разве поможет ему здоровый уклад крестьянского быта, перво-данная близость к природе стать наконец человеком? Разве сумеет он преодолеть в себе укоренившееся, как вторая натура, потребительски-легкое отношение к жизни? Вряд ли. Скорее напрашивается мысль, что героя Ю. Казакова сможет преобразить соприкосновение с людьми другого склада характера, независимо от того, городские они или деревенские: с людьми, притягательными своей силой, бескомпромиссностью, целеустремленностью, душевной цельностью и другими качествами, которых недостает самому Панкову. И тогда заложенное в его характере стремление быть всегда на виду, в центре внимания, впереди других сможет проявиться с лучшей стороны, вывести героя из состояния бездумного скольжения по жизни. Может быть, одновременно потребуются и более действенные средства реформирования личности, но вряд ли это будут благостные примеры всепрощающей доброты и смирения.

---

<sup>62</sup> М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 28, стр. 323.

Четкие социальные ориентиры не должны уходить из поля зрения художника. В рассказе Казакевича «Приезд отца в гости к сыну», направленном против реального зла — против косности духа, все стало бы на свои места, если бы основной конфликт строился на противопоставлении не городского и деревенского склада человеческого характера, а пролетарского и мелкобуржуазного мировоззрений.

Принципы нашего социалистического общества таковы, что нигде — ни в городе, ни в деревне, ни в общественных сферах, ни в интимных столкновениях сердец недопустима профанация чувств. Нельзя, чтобы рушились идеалы, подрывалась вера, сеялось равнодушие. Нельзя, чтобы доброта, сердечность, честность и другие этические качества почему-либо превращались в бремя. Будущее за людьми щедрого сердца.

У Ремарка один из героев огорченно рассуждает о том, что «мы проходим через наше бытие с довольно ограниченными органами восприятий». Насколько богаче, интереснее, а может быть, и лучше, свободнее протекала бы жизнь человека, обладай он не пятью, а скажем, шестью, восьмью, двенадцатью чувствами: «Допустим, что с развитием шестого чувства уже исчезло бы понятие времени. Или пространства. Или смерти. Или страдания. Или морали. И уж, наверное, изменилось бы теперешнее понятие о том, что такое жизнь».<sup>63</sup> Врач по профессии и философ-идеалист по складу ума герой Ремарка мечтает о развитии у людей каких-то новых, небывалых чувств. Иллюзорность этих мечтаний очевидна. Однако мысль о всемерном обогащении человеческих эмоций жизненно оправдана и, главное, современна.

Критик Ст. Рассадин, не имея, наверное, в виду приведенные рассуждения героя «Черного обелиска», а раздумывая над судьбами личности в нашем обществе, писал, что дело вовсе «не в том, чтобы открыть у человека еще одно, седьмое, восьмое или девятое чувство». Подобно тому как в природе существует ограниченное число химических элементов, так и в истории человеческого духа насчитывается в общем-то небольшое количество чувств. От эпохи к эпохе варьируется только их сочетание, меняется роль, выпадающая на долю тех или иных из них. И от того, каким чувствам отводится главное место, зависит, по мнению критика, нравственный облик людей определенного исторического периода, а вместе с тем и «та духовная жажда, утолять которую призвана поэзия».<sup>64</sup> С точкой зрения Рассадина можно согласиться лишь при условии, если иметь в виду изменяемость вместе с ходом истории не только соотношения человеческих чувств, но и качества их. Тысячами подчас почти непостижимых импульсов сообщается сердце челове-

---

<sup>63</sup> Эрих Мария Ремарк. Черный обелиск. ИЛ, М., 1961, стр. 167.

<sup>64</sup> Ст. Рассадин. Человечность поэзии. «Вопросы литературы», 1962, № 11, стр. 53.

ское с обществом, его экономическим строем, социальным благополучием, культурой, политикой и пр. Весь характер эпохи не может не сказываться на личности современника. Не секрет, что бывают моменты, когда в людях гипертрофированно развивается недоверие и страх, безразличие и осторожность. И тогда самые отдаленные, казалось бы, от всего общественного переживания тоже в массе своей приобретают специфический оттенок. А в другие времена романтические краски социального энтузиазма окрашивают в яркие, смелые, веселые тона самые разные человеческие эмоции.

Высший гуманизм искусства не в примирении жизненных противоречий путем разложения их сложности на составляющие психологические элементы, не в противопоставлении вневременных понятий добра и зла, но в возбуждении активного стремления противиться всем реальным причинам, мешающим сегодня человеку быть счастливым. Каждый из художников по-своему решает эту задачу. Но общественная ценность творчества зависит от современности выражаемых взглядов на мир и на волнующие человечество в данный момент проблемы.

В. Я. Гречнев

СЛОЖНОСТЬ ЖИЗНИ  
И РОЖДЕНИЕ ХАРАКТЕРА

1

В свое время, когда одно за другим стали появляться первые произведения молодых писателей (А. Кузнецов — «Продолжение легенды», Н. Дементьев — «Мои дороги», «Иду в жизнь», А. Гладилин — «Хроника времен Виктора Подгурского», и др.), заговорили о новом направлении в литературе. И в самом деле, в их рассказах и повестях было немало общего: и темы, и герой, ищущий свое место в жизни после десятилетки или после института, и авторское отношение — понимающе-жаляющее к молодому герою и скептически-нигилистическое — к школе и институту, не подготовившим этого героя к самостоятельной жизни.

Тема эта по тому времени была весьма злободневной, и сходное решение ее шло не от подражания (эти вещи писались почти одновременно), а от того, что все эти проблемы, что называется, носились в воздухе. А вернее — они были в моде. Но эта мода, как и всякая другая, вскоре прошла. И не столько потому, что читателю успели уже примелькаться однотипные герои и ситуации, сколько потому, что для молодых прозаиков наступил период мужания.

«Только позднее мы поняли, — писал один из молодых писателей, — что эпоху не осмыслишь, оперируя только проблемами мальчиков и девочек, не попавших в институт, что хоть это проблемы и важные, мы слишком уж пристрастились к ним, что не только сомнения переходного возраста под силу нашему художественному анализу. Мы поняли также, что зрелость и знание жизни тоже не оберегают человека от болезненных и сложных конфликтов, что любая судьба, подчиненная идее, не только своему, но и общественному счастью, — не проста и не гладка. Пока есть равнодушные мещане, пока есть фарисеи и ханжи, нашему герою, если он деятельен, если он коммунист, придется

сражаться и испытывать удары, придется навсегда понять, что покой нам только снится».<sup>1</sup>

Начавшийся период мужания, повзреления молодой прозы непреклонно ведет к резкому размежеванию, обособлению творческих индивидуальностей. Каждый из писателей ищет свою тему, свои средства для художественного воплощения ее, свой творческий путь. Конечно, в этом случае намного сложнее и труднее выявить то общее, что есть у этих прозаиков, при всем внешнем и внутреннем несхождении их произведений. Что сближает, например, Ф. Абрамова, Г. Владимова, Ю. Казакова, В. Конецкого, В. Аксенова и некоторых других писателей, сравнительно недавно вступивших в литературу?

Во все времена художников волновали сложные вопросы взаимоотношения человека с обществом. Очень остро дебатировалась эта проблема в современной нам зарубежной литературе, где широкое бытование получила точка зрения представителей так называемого «нового романа», экзистенциалистов. Они утверждают, что человек по биологической своей сути «низменное, греховное существо» и что никакие социальные превращения и условия не в силах изменить и улучшить его природу. Один из критиков так характеризует их концепцию: «Человек — мерзавец, и созданный им мир отвратителен, но другого мира ему и не надо... Одиноким, истерзанным, он противостоит жизни, ее жестокости, ее громадности, и единственное, что ему остается, — это покорно принимать ее такой, какая она есть и будет».<sup>2</sup>

У нас, как известно, ликвидирована социально-экономическая почва, порождавшая антагонистические противоречия между личностью и государством, человеком и коллективом. Однако при всем том гармония личного с общественным все еще продолжает оставаться тем прекрасным идеалом, к которому мы неустанно стремимся. Во многих сферах жизни нередко еще приходится сталкиваться с циничным равнодушием к общественным, гражданским обязанностям, с мещанским индивидуализмом, проявляющимся в самых разных формах (карьеризм, бездушие, антипатриотизм и т. д.).

Один из начинающих авторов, отвечая на вопрос анкеты, как понимает он долг писателя в формировании нового человека, написал: «Думаю, писателю интересно проследить такое: пионеры — все без исключения молодцы, разве только встречаются ленивые; комсомольцы в большинстве нетерпимы ко злу. Откуда же потом берутся стяжатели, подхалимы, проходимцы, жулики?».<sup>3</sup>

Этот вопрос, в той или иной форме, задают себе и многие дру-

---

<sup>1</sup> В. Амлинский. Начинается книга. «Литературная газета», 1962, 13 октября.

<sup>2</sup> Б. Сучков. Современность и реализм. «Знамя», 1963, № 6, стр. 179.

<sup>3</sup> Молодые о себе. «Вопросы литературы», 1962, № 9, стр. 145.

гие писатели. Особенно остро волнует он названных выше литераторов. Они пытаются разобраться в том, каковы причины социально чуждых нам явлений, при каких обстоятельствах и каким образом в душе человека появляются индивидуалистические наклонности и он, быть может и сам того не замечая, оказывается в оппозиции к обществу?

Произведения этих писателей проникнуты гуманизмом, верой в человека. В отличие от западных модернистов они стремятся показать, что все плохое в человеке — не свойства дурной наследственности, а результат разного рода влияний, порожденных отступлениями от нормы нашей жизни.

Писатели, о которых мы говорим, касаются взаимоотношений личности с коллективом, но у каждого из них свой поворот в решении этой темы. Одни из них обращают внимание на те особо важные моменты в жизни человека, которые становятся решающими в формировании его личности; другие более детально прослеживают процесс роста и становления характера, отмечая при этом как положительное влияние общественного воздействия на этот индивидуум, так и упущенные возможности, пробелы и просчеты в коллективном воспитании его; в центре внимания третьих — характер уже сложившийся и нередко из тех, что мы называем ущербным, и автор лишь демонстрирует его антиобщественную направленность.

Заметно отличаются они и в художественно-стилевом плане: для одних из них характерна подчеркнутая скупость в выражении чувств героев и внешне объективно-нейтральное авторское к ним отношение (В. Войнович, Г. Владимов), у других господствующее положение занимает внутренний монолог, передающий не только мысли и настроения героя, но и писательскую точку зрения (В. Коневский). Повести и рассказы Ф. Абрамова и Ю. Казакова до предела психологичны, глубоко лиричны, активную роль в них выполняет пейзажная живопись.

Читая повесть Ф. Абрамова «Безотцовщина», невольно вспоминаешь одно мудрое высказывание Л. Леонова. Имея в виду работу по воспитанию «человеческой души», он писал: «Ни в какой другой операционной не нужна такая стерильность, как здесь, чтобы не занести в рассеченное тело инфекцию бездушия, неискренности и лжи».<sup>4</sup>

В центре внимания Ф. Абрамова — подросток Володька. Он живет в колхозе, работает в бригаде наравне со взрослыми, которые по-своему жалеют его (он сирота). И вот, несмотря на все это, мы видим, что мальчишка очень одинок. И больше того — он ленится работать, безобразничает и докучает своим односельчанам. Как же так — человек в коллективе и — одинок, все вокруг работают, а ему не могут привить вкус к работе?

<sup>4</sup> Л. Леонов. Похвала жанру. «Литературная газета», 1962, 4 августа.

В повести два плана. «Безотцовщина, — как верно отмечал один из рецензентов, — не только Володька, — безотцовщина и колхоз, возглавляемый нерадивым председателем, и бригада, которая косит в Грибове».<sup>5</sup>

Эти два плана — одинокая, безотцовская жизнь Володьки и деревенские будни, равнодушие, безразличное отношение колхозников к работе — тесно взаимосвязаны. Собственно говоря, Володька потому и одинок, обозлен и уваливает от работы, что таков уж в описываемой деревне уклад жизни: никому ни до кого нет дела, каждый заботится лишь о себе. Володька видит все это, сам собирается жить так же, а в то же время все хорошее, заложенное в его характере, протестует против таких порядков.

Но вот наступил перелом: на жизненном пути Володьки встречается присланный из города рабочий — Кузьма Васильевич Антипин. Для начала он твердой отцовской рукой наказывает его, а потом берет с собой на сенокос в поле, расположенное вдали от деревни. И вот мы видим, как далеко не сразу, постепенно, меняется характер мальчишки, его убеждения, миропонимание. Он почувствовал вкус к работе, стал трудиться с увлечением.

Что же так сильно подействовало на него? Прежде всего — пример трудолюбия самого воспитателя (до этого многие, понуждавшие его к работе, сами всячески отлынивали от нее). И, кроме того, за строгим к себе отношением Антипина он почувствовал подлинно человеческое участие, заботу и внимание (в то время как раньше его просто жалели, часто по привычке, а нередко и полуравнодушно).

После случившегося Володька во власти противоречивых переживаний. Он не может не ценить внимательного к себе отношения Кузьмы, но обида еще не прошла. И все же ненависть уступает место другим чувствам — сначала недоверию, потом тщательно скрываемому уважению и, наконец, даже восхищению делами и поведением Кузьмы и возможностями, открытыми в себе, о которых Володька и не подозревал.

Казалось бы, со старым покончено. Но процесс еще не завершился. В душу Володьки закралось сомнение: а что если результаты их совместного труда Кузьма припишет только себе? Ведь все охотно поверят Кузьме, что Володька, как всегда, ленился работать. И вот уже «он чувствовал себя обкраденным, униженным. И слепая ярость, отчаяние душили его».<sup>6</sup> Несомненно, рецидивы старого еще будут, однако нельзя не верить и в то, что дети смена, зароненные Кузьмой, не пропадут. Эту надежду вселяет в нас прежде всего заключительная сцена повести, как бы символизирующая начало нового этапа в жизни Володьки. Столкнув-

---

<sup>5</sup> В. Лакшин. Спор с ветхой мудростью. «Новый мир», 1961, № 5, стр. 227.

<sup>6</sup> Ф. Абрамов. Безотцовщина. «Звезда», 1961, № 1, стр. 25.

шись с новым проявлением равнодушия к делам колхоза по возвращении с сенокоса, мальчишка пытается пробудить совесть людей, напомнить им об их обязанностях.

«Он увидел перед собой чугунный противопожарный брус, висевший на железных крючках между двумя деревянными столбами. И, прежде чем он подумал, что делает, он подбежал к столбам, схватил железную палицу и, подпрыгнув, изо всей силы ударил.

«Чугунный брус тяжело охнул и набатом загредел на всю деревню».<sup>7</sup>

«Безотцовщина» заставляет задуматься над многими и весьма серьезными вопросами.

Автор повести лишний раз напоминает нам, что в воспитании человека первостепенное значение имеют чуткое, внимательное отношение, индивидуальный подход, а также — личный пример воспитателя. Однако показывая, сколь благотворным может быть воздействие такого мудрого воспитателя, как Антипин, писатель отнюдь не склонен недооценивать ту роль, которую призван играть коллектив в формировании личности нового человека. (Ведь невозможно же, в самом деле, к каждому такому Володьке откуда-то выписать и приставить всепонимающего наставника). Всем ходом повествования Ф. Абрамов убеждает нас в том, что коллектив не только может, но и должен активно участвовать в воспитании подрастающего поколения, но для этого необходимо, чтобы сам этот коллектив был на высоте (чего никак не скажешь о колхозниках, описанных в «Безотцовщине»).

Конечно, очень легко упрекнуть этих колхозников в том, что они нерадиво относятся к общественному хозяйству. Подобный упрек есть, в частности, в вышецитированной рецензии В. Лакшина. Однако упрекая их в этом, разве не должны мы одновременно подумать и о том, что эта нерадивость — следствие просчетов в руководстве сельским хозяйством, о которых так много писалось и говорилось в последнее время. Ведь на протяжении долгого времени они почти ничего не получали на свой «пустопорожный трудовой день» и привыкли во всем полагаться только на себя и свое домашнее хозяйство.

Последствия такого отношения к деревне не только в подрыве экономического благосостояния деревенских жителей. Развращающе подействовали они и на души некоторых людей, поселив в них разлагающий дух скептицизма, неверия, а то и цинизма, приучив их довольствоваться малыми, но вполне достижимыми радостями.

Герой рассказа Ю. Казакова «В город» Василий Каманин даже во сне видит маящие огни города — рестораны, кинотеатры, стадионы; он постоянно, напряженно думает о том дне, когда на-

<sup>7</sup> Там же, стр. 31.

всегда сможет покинуть опостылевший ему колхоз. Причем пере-  
ехать в город он стремится не потому, что ему так уж плохо жи-  
вется в деревне (он хороший плотник и всегда может заработать на  
стороне). Просто таковы его представления о «красивой» жизни,  
к которой он тянется изо всех сил.

Так же как и в повести Ф. Абрамова, все внимание автора со-  
средоточено на выявлении скрытых пружин психологии человека,  
едва уловимых оттенков в настроениях и мыслях, на раскрытии  
глубоко внутренних импульсов, которые вынуждают героя действо-  
вать так, а не иначе. Герой Ю. Казакова — тоже «простой» чело-  
век. Но он из числа тех, которые в своем циничном равнодушии и  
бессердечии по отношению ко всем и всему, что окружает их,  
становятся страшными людьми.

Ю. Казаков более детально выписывает портрет героя и через  
каждую, иногда весьма неприметную деталь стремится передать  
ответы его внутренней жизни. С этой же целью автор очень скру-  
пулезно комментирует каждый жест, каждый поступок Василия, его  
взгляд, манеру держаться и разговаривать. Особенно хорошо  
Ю. Казакову удается показать несоответствие между внешним по-  
ведением и потаенными мыслями Каманина: то, каким он в дан-  
ный момент кажется со стороны, и в частности — жене, и то,  
о чем он на самом деле в это время думает.

Жену Акулину Василий не любит давно. А теперь, когда  
она смертельно заболела, он ненавидит ее и ждет ее смерти.  
Внешне он неразговорчив и вроде бы горюет о предстоящей раз-  
луке, а в душе — ликует: ведь после смерти жены сможет, нако-  
нец, осуществиться его мечта о переезде в город.

Скупю, всего в нескольких едва уловимых штрихах, обнажаются  
страшные мысли Василия.

В ответ на просьбы Акулины отвезти ее в город, в больницу  
«Василий, — говорится в рассказе, — молча хлебал суп, боясь  
взглянуть на жену, выдать затаенные свои мысли».<sup>8</sup>

В облике этого недалекого, эгоистичного, жестокого человека  
многое поясняет одна из последующих сцен, сюжетно как бы и  
не связанная с центральным конфликтом. Мы имеем в виду сцену,  
где изображается то, как Василий режет барана. Здесь каждая  
деталь полна глубокого смысла: и то, что в момент, когда брыз-  
жет кровь, он «нехорошо улыбается», и то, как он «стал скручи-  
вать папироску кровавыми пальцами», и то, как «он вынул горя-  
чую печень, отрезал кусок и с хрустом сжевал, пачкая губы и под-  
бородок кровью».<sup>9</sup>

В оценке человека, его характера первостепенное значение  
имеет для Ю. Казакова то, как данный герой относится к окру-

---

<sup>8</sup> Ю. Казаков. В город. В кн.: Тарусские страницы. Литературно-художественный иллюстрированный сборник. Калуга, 1961, стр. 79.

<sup>9</sup> Там же, стр. 81.

жающей его природе: видит и понимает ли он красоту ее, или равнодушен к ней, или относится к ее дарам чисто потребительски.

В рассказе очень мало говорится об Акулине — жене Василия. Мы лишь знаем, что до болезни она была красивой и что на ее долю выпало немало испытаний. Но вот опять столь неприметное на вид и, как обычно, богатое по внутреннему смыслу, очень краткое замечание, и мы начинаем догадываться и о том, что она — большой души человек, и о том, как относится к ней автор. «Она покрылась дождевиком и стала поджидать Василия, с тоской и любовью глядя на темные поля и реку внизу, оглядывая, как будто прощаясь навсегда, свой дом и деревню...

«— Вася! — сказала Акулина. — Глянь-ка, красота какая...».<sup>10</sup>

И совсем иначе, другими, холодными глазами смотрит «на темные поля и реку» Василий: он «тоже оглядел поля с темными стогами сена и с черными вспаханými клинами, речку, потемневшие от дождей крыши деревни, сплюнул и промолчал».<sup>11</sup>

Если до настоящего момента речь шла в основном лишь о Василии, то с этого эпизода начинается параллельное изображение мыслей и чувств обоих героев.

Акулина, «глядя тоскливыми глазами на избы по обеим сторонам, на березы и рябины», низко кланяется встретившимся знакомым и мысленно прощается и с деревней, и со своей жизнью.

«Василий же все понукал лошадь. Красное лицо его было напряженно ожидающим и радостным. Он думал о том, как, сдав жену в больницу, поедет на базар, продаст барана, заедет к родне и поедет потом в привокзальный ресторан... Ему будут прислуживать официантки в белых передничках и наколках, будет играть оркестр, будет пахнуть едой и дымом хороших папирос».<sup>12</sup>

Этот произнесенный вслух монолог с особой силой заставляет читателя задуматься о том, что у нас, к сожалению, еще встречаются такие, в корне аморальные отношения, когда люди долгие годы вынуждены жить под одной крышей не только без любви и взаимного уважения, но в какой-то рабской приниженности, подавленности и больше того — мечтать о смерти ближнего как о счастливом избавлении, раскрепощении.

В статьях и рецензиях, посвященных Ю. Казакову, нередко говорится о неясности авторского отношения к тому, что он изображает. Слов нет, неясность эта встречается в его произведениях, но чаще всего в рассказах-набросках, эскизных по своему характеру («Никишкины тайны», «Оленьи рога», «Голубое и зеленое»). В анализируемом же рассказе акценты, нам думается, представлены очень точно. Во всяком случае автора никак не запо-

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же, стр. 81—82.

дозришь в симпатии к Василию Каманину. Именно поэтому не кажется убедительным и справедливым упрек в неясности позиции, который предъявляет писателю автор одной из рецензий.

«Владея красотой формы, — говорится в рецензии, — искренно негодуя по поводу отупевшего себялюбца, Юрий Казаков не имеет, к сожалению, правильного отношения к изображаемому объекту».<sup>13</sup>

Возникает вопрос: разве недостаточно того, что писатель «искренне негодует», рисуя неприглядный облик этого персонажа, и разве уже в этом негодовании не проявляется «правильное отношение к изображаемому объекту»?

Конечно, авторская позиция — понятие более широкое, нежели то или иное отношение художника к герою, оно включает в себя и отбор характерных, а не случайных фактов и ситуаций действительности, и тот особый угол зрения, который позволяет писателю как бы возвышаться над своими персонажами, а не идти у них на поводу.

И, разумеется, нельзя, как это нередко встречается в некоторых критических статьях, разговор об авторской позиции сводить к тому, о чем следует и не следует писать, какие герои достойны писательского внимания, а какие — нет.

Отвечая на вопрос анкеты о том, какие проблемы, характеры, конфликты кажутся ему актуальными, Ю. Казаков написал: «Счастье и его природа, страдания и преодоление их, нравственный долг перед народом, любовь, осмысление самого себя, отношение к труду, живучесть грязных инстинктов — вот некоторые из проблем, которые меня занимают. Эти же проблемы, по-разному поставленные, я постоянно встречаю в произведениях всех наших наиболее талантливых прозаиков и поэтов».<sup>14</sup>

Для молодых писателей действительно характерно усиленное внимание к проблемам, названным Ю. Казаковым. Особенно сильно волнует их вопрос о месте человека в жизни. Молодые писатели бьются над разгадкой природы человеческого счастья, пытаются понять, из каких «составных элементов» оно состоит. Одни из них видят его в осуществлении призвания, другие — в гармоническом развитии человеческих возможностей, третьи — в идеале счастливой любви. Есть и такие произведения, в которых всем строим художественных картин, размышлений и логикой поступков героев утверждается «еретическая» мысль: никакого такого счастья не бывает и поэтому нечего понапрасну грезить о его полном торжестве. Надо, не мудрствуя лукаво, жить сегодняшним днем, честно трудиться, вовремя влюбиться, жениться и т. д.

---

<sup>13</sup> Е. Осетров. Поэзия и проза «Тарусских страниц». «Литературная газета», 1962, 9 января.

<sup>14</sup> Молодые о себе, стр. 135.

Можно назвать очень много недавно пришедших в литературу писателей, которые осваивают эти «вечные» проблемы (Г. Владимир — «Большая руда», Б. Бедный — «Девчата», Ю. Семенов — «При исполнении служебных обязанностей», Н. Дементьев — «Мои дороги», «Иду в жизнь», Ю. Полухин — «Взрыв», В. Войнович — «Мы здесь живем», В. Липатов — «Стрежень», Э. Ставский — «Дорога вся белая»).

Заметна полемичность некоторых молодых писателей по отношению к литературе недавнего прошлого, к традициям старших современников.

«Мои дороги» Н. Дементьева и «Взрыв» Ю. Полухина — произведения по-своему небезытересные. Они заметно отличаются друг от друга. Н. Дементьев изображает мытарства только что окончившего институт инженера, который, попав на производство, сталкивается со многими трудностями, о которых он и не подозревал в вузе. Ю. Полухин пишет о молодых строителях железной дороги в тайге, об их борьбе не только со стихийными бедствиями, но и с приспособленцами, с людьми грубыми и жестокими, равнодушными к простому человеку. Отличаются эти повести не только по материалу и сюжетной канве, но и по стилю и художественным средствам. У Ю. Полухина часты публицистические отступления, в них — и открытая полемика, и авторские пояснения к тем или иным ситуациям и поведению героев. Повесть Н. Дементьева — произведение несравненно более камерное, в центре внимания — мысли и чувства главного героя, Павла Каурова.

Что же сближает эти повести?

На первый взгляд в них есть все признаки «нового направления»: и внимание к «заурядному» человеку, и сложность характеров, и детализированный психологический анализ, и публицистически острые, иронически ядовитые выпады против «железобетонных» героев литературы прошлых лет, и многое другое. Но чем внимательнее вчитываешься в эти произведения, тем настойчивее мысль, что, несмотря на все новшества, все это ты уже где-то читал, и растет такое чувство, как будто тебя в чем-то обманули.

И дело не в том, что, противопоставляя себя литературе недавнего прошлого, писатели вольно или невольно отдают солидную дань далеко не лучшим традициям этой самой литературы: их повести явно перегружены чисто производственными проблемами, раздражающе подробными описаниями технологии производства, никак не способствующими раскрытию характеров героев, а также изображением бесчисленных скучных собраний и заседаний, как правило, ничего не проясняющих.

Главная беда даже не в этих весьма досадных помехах, а в том, что в этих произведениях нет никакого сугубо индивидуального угла зрения. Если не принимать во внимание весьма относительную новизну обстановки, некоторых ситуаций и слож-

ностей, с которыми сталкиваются герои этих повестей, то остаются проблемы и их решение, хорошо знакомые из творчества многих предшественников. С одной стороны, зажимщики-консерваторы, самовлюбленные мещане и обыватели, глухие к голосу масс забывшиеся начальники, и с другой — энергичная молодежь, которая порой хоть и заблуждается, ошибается, но стоит на правильном пути и т. д. А в результате — схематизм образов, известные чуть ли ни с самого начала повести расстановка противоборствующих сил и решение конфликтов, тоже не новых, а потому совсем не интересных.

Когда читаешь повесть Э. Ставского «Дорога вся белая»,<sup>15</sup> вновь и вновь убеждаешься, что никакие новаторские приемы сами по себе не могут застраховать художника от неудачи, если у него нет своей, оригинальной концепции жизни. В этом произведении в отличие от повестей Ю. Полухина и Н. Дементьева нет ничего от «дурных» традиций прошлого. Это своеобразно написанный психологический этюд на строго заданную тему, нечто подобное шахматной задаче, когда видишь, как мастер расставляет фигуры, и заранее знаешь, как он будет переставлять их, чтобы поставить «мат».

Дано: он, она с ребенком. Он разлюбил, разочаровался в ней и покинул ее. Он много работает (где и как — не показано), но работа не избавляет его от одиночества, которое разъедает его душу, угнетает. Цель автора: развеять его одиночество (известные в этом случае ходы — познакомить героя с достойной женщиной или увлечь его работой — автором отвергаются). Писатель предлагает свое решение: он заставляет героя взять у бывшей жены своего ребенка, к которому он не питает никакого чувства (кстати, тоже не понятно, откуда у него такая черствость души, равнодушие к сыну), и уехать на некоторое время «на природу», чтобы поближе познакомиться с сыном, может быть, полюбить его и этим развеять свое одиночество.

Предложенное писателем новое решение не привело и не могло привести к художественному открытию.

Почему?

Прежде всего потому, что автор идет не от жизни, а «от проблемы». Для того чтобы решить эту проблему, он создает искусственные обстоятельства и подбирает соответствующих героев, поручая каждому из них определенную функцию.

Мы почти ничего не знаем о прошлом героев, плохо представляем, чем и как живут они и в настоящем. Поэтому трудно понять, хорошие или плохие они люди, кто окружает их и как относятся они к этому окружению и вообще — к внешнему миру. Как узнать, «какое тысячелетие на дворе», — ведь приметы времени и обстановки всегда очень условны, если они даются сами

---

<sup>15</sup> «Молодая гвардия», 1962, № 9.

по себе, без органической связи с внутренним миром героя. А в повести такой связи нет, есть лишь психологические проблемы в их чистом виде. В итоге получились образы-схемы, индивидуально, социально и исторически никак не мотивированные и не проясненные.

Иначе говоря, в своем стремлении преодолеть некоторые наилучшие традиции прошлого Э. Ставский зашел слишком далеко: он пренебрежительно отнесся к опыту отечественной литературы вообще. В его повести, и это уже отмечалось в критике, нетрудно разглядеть следы эпигонского использования художественных приемов некоторых западных писателей (попытки говорить о человеке вообще; стремление передать пресловутый «поток сознания» и т. д.). Обо всем этом можно было бы лишний раз и не упоминать, если бы произведение Э. Ставского явилось исключением. Дело в том, что вопреки утешительным заверениям некоторых критиков (см., например, статью А. Борщаговского, который, приведя несколько примеров откровенного эпигонства, в то же время пишет, что все это «не является характерным для молодой прозы»<sup>16</sup>), факты нетворческих заимствований получили одно время (в самом начале 60-х годов) распространение в прозе молодых.

Отвечая на вопрос анкеты,<sup>17</sup> какие традиции классической литературы близки им, многие молодые писатели назвали Хемингуэя, Ремарка, Фолкнера, Бёлля, Селинджера и некоторых других. Этот широкий круг интересов не может не радовать. Печально, однако, что только два или три писателя называют Шолохова. Такое невнимание к художнику с мировым именем, у которого есть чему поучиться, нельзя объяснить, а тем более простить.

Если говорить о наследовании традиций, то, конечно же, нет ничего зазорного в учебе молодых писателей у больших мастеров других стран. Ведь тот же Хемингуэй всегда говорил, что весьма многим в своем творчестве он обязан Толстому, Достоевскому, Чехову. И он же, кстати сказать, писал молодому литератору: «Ты пишешь лучше, чем я, когда мне было девятнадцать. Но то, как ты пишешь, чертовски мне напоминает мою собственную прозу. В этом нет ничего дурного. Но таким образом ты ничего не достигнешь».<sup>18</sup> Все дело в том, следовательно, как учиться. Если только подражать, то это одинаково плохо — пишешь ли ты «под Чехова» или «под Хемингуэя». Но можно учиться, преодолевая влияние и не копируя стиль и отдельные художественные приемы предшественников.

---

<sup>16</sup> А. Борщаговский. Поиски молодой прозы. «Москва», 1962, № 12, стр. 205.

<sup>17</sup> Молодые о себе, стр. 117—158.

<sup>18</sup> Э. Хемингуэй. Письмо молодым писателям. «Литературная газета», 1962, 18 сентября.

Творчество некоторых писателей, недавно вступивших в литературу, находится еще в процессе становления. Одни из них уже успели преодолеть влияние того или другого художника и выходят на самостоятельный путь, другие — пока еще на подходе к этому, третьи — всецело еще в плену у «бога своей юности». У каждого из них, разумеется, свой «бог»: например у В. Войновича, как нам думается, — Хемингуэй, у Б. Окуджавы («Будь здоров, школяр») — Дж. Д. Селинджер.

Немало споров в свое время вызвала повесть В. Войновича «Мы здесь живем». В связи с ней говорилось и о «приземленности» героев, и о неясности авторского отношения к ним, и о многом другом. Но вот о нетворческом усвоении традиций Хемингуэя было сказано вскользь, мимоходом.<sup>19</sup> В. Войнович, нам думается, позаимствовал у этого писателя многие внешние атрибуты его прозы: и подчеркнутый объективизм, и недоговоренные реплики, «рубленный» диалог, и специфический внутренний монолог — прерывистый и изобилующий повторами, и т. д. Однако художественный результат, как и следовало ожидать, получился самый минимальный, потому, что у Хемингуэя за нарочитым беспристрастием и точной фиксацией, казалось бы, случайных поступков, переходов в настроении героев, отрывистых диалогов всегда угадываются мысли, большие обобщения, в то время как у В. Войновича за всем этим ничего не стоит: он дал лишь зарисовки с натуры, отдельные эпизоды из жизни отдельных людей. Нет сомнений, что такие персонажи могли существовать или существуют в действительности, но ведь этого совсем недостаточно для искусства. Мы верим автору, что все они, должно быть, неплохие ребята, но характеров, социально и исторически определенных, здесь нет. Герои В. Войновича живут и работают на целине, но с таким же успехом место действия можно перенести и в Москву, и в Казань, а по времени — и в тридцатые, и в шестидесятые годы. В том, о чем пишет В. Войнович, нет ничего жизненно поучительного, интересного, побуждающего думать, сравнивать, спорить, отвергать или соглашаться.

Когда читаешь «Будь здоров, школяр» Б. Окуджавы, то перед глазами все время стоит образ американского школьника Холдена из романа Селинджера «Над пропастью во ржи». Уж очень много в этих произведениях общего: и сравнительно сходный возраст героев, и обнаженная откровенность их самопризнаний и самохарактеристик (причем и тот и другой с особым удовольствием любят размышлять о своих «грехах», непохвальных проявлениях природы и поступках). Но при всем этом писатели стремятся показать (и Селинджеру это удастся), что все так называемые «грехи» этих, в общем, юношески чистых героев — мелочь и пу-

---

<sup>19</sup> См. статью: В. Щербина. Человек и общество, «Октябрь», 1961, № 10.

стыки по сравнению с тем злом, несправедливостью и бесчеловечным равнодушием, которые таит в себе окружающий их мир.

Однако все метания, озлобленность и незащищенность Холдена нам понятны, объяснимы и мотивированы, потому что довольно убедительно показан в романе страшный мир, породивший его и теперь растлевающий и постепенно убивающий этого героя.

Совсем не то в произведении Б. Окуджавы: «школяр» наделен отвлеченными чертами характера (чистота, робость, трусость, инфантильность и другие). Отвлеченными потому, что нам не дано знать, какое время и среда сформировали этот характер (он — безнациональный и вневременной). Война есть зло, она противопоставлена простому человеку, — утверждает Б. Окуджава, — поэтому единственно, о чем следует заботиться человеку, попавшему в водоворот военных событий, это о том, чтобы спасти свою жизнь. Но ведь речь-то идет об Отечественной войне и о советском человеке, защищающем свою Родину. А такого человека и нет в этом произведении, есть человек вообще, которого, как известно, не существует в природе, как и войны без социально-исторических примет ее.

Помимо черт характера героя, которые Окуджава нетворчески заимствует и наделяет ими своего «школяра», он также использует и некоторые художественные приемы Селинджера.

Холдена, как помним, преследует одна неотвязчивая и странная мысль: «...куда деваются утки на озере у Южного выхода в Центральный парк, когда это озеро замерзает?». Эта мысль приходит к нему в самые разные моменты жизни, совсем, казалось бы, не подходящие для этого. Появление ее никак не связано ни с тем, что его окружает, ни с тем, о чем он должен был бы думать в эти минуты. Такой художественный прием помогает Селинджеру, с одной стороны, подчеркнуть смятенность, хаотичность сознания героя, на которого вдруг обрушивается столько невзгод, а с другой — чистоту, ребячество, которые, несмотря ни на что, Холдену удалось еще сохранить.

Этот же прием, но в разных вариантах, применяет в своем произведении и Б. Окуджава. Во время фронтовой перестрелки «школяр» совсем некстати начинает вдруг думать о птицах и высовывается из окопа, надеясь увидеть, где это они поют. (Автор тоже стремится показать «детскость» героя: за пение птиц он ошибочно принимает свист пуль).

В другой раз такая же совсем посторонняя мысль неожиданно врывается в его смятенный внутренний монолог (суть которого: мама, мне страшно, забери меня отсюда). Его ни с того ни с сего начинает преследовать мысль, что он никогда не был на... Валдае, и вот он уже твердит про себя строчку из незнакомого ему стихотворения «И колокольчик — дар Валдая». (Вспомним, что Холден в своих метаниях и поисках все время повторял некон-

ченную фразу из песенки, которую он как-то слышал на улице: «Если кто-то звал кого-то вечером во ржи»).

Одним словом, такая «учеба» не имеет ничего общего с наследованием традиций. Мы не находим в таких произведениях ни оригинальной концепции жизни, ни ясно выраженной позиции художника, ни «изобретения по форме и открытия по содержанию» (Л. Леонов).

Все писавшие о «молодой прозе» отмечали, что авторы пришли в литературу со своим героем: чаще всего это их современник, молодой, ищущий, часто заблуждающийся, но смело всех и все критикующий человек. Не менее единодушны были рецензенты и критики, упрекая молодых писателей в том, что они не создали до сих пор образа положительного героя, который подобно Павке Корчагину мог бы служить примером для подражания.

Да, действительно, достойно сожаления, что такого образа и по сей день нет.

Может быть, в этом «виновата» сама действительность, которая на одном этапе (революция, гражданская война) могла предоставить художникам нужный для этого материал, а на данном — таковым не располагает?

Думается, что в неудачах по созданию образа «положительно прекрасного» человека наших дней действительность совсем не виновата.

Все дело в художнике, в его взгляде на действительность, в его одаренности, в умении проникать в суть явлений и характеров окружающих его людей, видеть и понимать то, что еще не понятно простому смертному, и, наконец, в том, есть ли у писателя свой идеал, которого, кстати сказать, не может не быть у художника по-настоящему талантливого.

«Что такое „положительные типы“? — спрашивал В. Г. Короленко. — По-настоящему, это должно быть вот что: художник тем же процессом, как и в обыкновенном творчестве, — охватывает все положительные возможности, имеющиеся в жизни; ставит в эти условия известный темперамент, богато одаренный по натуре, — и смотрит затем, как должен он развиваться. В жизни такие условия редки, поэтому лицо будет *исключительное*. Но что ж из этого. Если оно вышло живым, то значит оно возможно. Если оно не родилось в жизни, то родилось в воображении, живет в нем и действует. Читатель сразу почувствует живое это лицо или ярлык с надписью известных убеждений. Если оно чувствуется как живое, — значит его возможность доказана художественно и значит тот строй ощущений и убеждений, какие в нем

даны, есть дело если не реальности, то *возможной реальности*, то есть идеала».<sup>20</sup>

Такой «положительный тип» в «молодой прозе» еще не создан. Какой же тип героя бытует в произведениях?

Признаком несомненного здоровья, мужания литературы последних лет является не только тот факт, что писатели, за редким исключением, перестали пугаться постановки сложных морально-этических и социальных проблем, но также и то, что их все больше привлекает герой с богатой душевной организацией, во всем многообразии несходных чувств, настроений и мыслей. Да и кого, собственно говоря, может заинтересовать примитивно простой персонаж, с которым становится скучно уже после первых его реплик, а спустя несколько страниц — уже и просто тоскливо, ибо он весь как на ладони. Можно смело предсказать, о чем он будет говорить, к чему стремиться, как действовать в том или ином случае, и с какими результатами подойдет к концу книги. Нет, характер героя лишь в том случае привлекает внимание, если он — неожиданно нов и отчасти даже загадочен, если каждое проявление его ожидается с нетерпением, а его речи запоминаются и наталкивают на размышления, если судьба его в чем-то весьма необычна, непохожа на все нам уже знакомое. Но, конечно же, этот характер не должен быть всего лишь новым сочетанием, комбинацией, вариациями давно известного. Ведь жизнь бесконечна в своих формах существования, поэтому, сколько ни описывали бы ее, она не искудеет материалом, и подлинный художник всегда сможет открыть новый характер, который в чем-то продвинет нас по пути познания еще непознанного. Но для этого нужно, чтобы знакомство с героем вызывало бы ощущение, что внутренний мир его бесконечен, чтобы казалось, что познать до конца такого героя нельзя.

О сложности, душевном богатстве внутреннего мира, о разнообразии мыслей и чувств человека заставляют задуматься многие герои из недавно опубликованных повестей и романов.

Нельзя не вспомнить здесь персонажей из «Девчат» Б. Бедного: Тосю Кислицыну, в которой уживаются детскость, ребячливость подростка и мудрость взрослой женщины, искренность, непосредственность юности и элементы расчетливости. По-своему интересен и образ Анфисы: все ее знали как красивую артистичную, «хищницу», и вдруг в какой-то момент она оказалась способной на большое, глубокое чувство, даже на самопожертвование во имя счастья любимого человека.

Широта духовных запросов свойственна героям В. Липатова («Глухая Мята»), повести В. Конецкого «Завтрашние заботы». В центре повести В. Конецкого — капитан сейнера Глеб Вольнов,

---

<sup>20</sup> В. Г. Короленко. Дневник, т. I. Гос. изд. Украины, Полтава, 1925, стр. 100.

его мысли, чувства, страдания, вызванные разлукой с любимой им Агнией. Но писатель умеет выйти за рамки личной драмы героя. Нам близки и понятны размышления Глеба Вольнова о жизни, людях, о матери, о поисках призвания и многом другом. И главное — мы верим в жизненную достоверность существования такого героя, потому что обрисован он всесторонне и глубоко: мы видим его и любящим и скорбящим, веселым и грустным, строгим и подчас жестоким, и добрым, гуманным и заботливым.

В ряду героев, созданных молодыми писателями, интересен Виктор Пронякин из повести «Большая руда» Г. Владимова.

В рецензии на роман Дж. Д. Селинджера «Над пропастью во ржи» Г. Владимов писал, что в герое этого романа Холдене «„живаются“ крайности самые несовместимые, противоречия самые раздирающие». «Книга эта идет к вам, — говорится в рецензии, — путем самым простым и бесхитростным и вместе с тем кратчайшим, „ходами“ обнаженной, предельной, бьющей наотмашь откровенности. В этом весь ее секрет. И вся сила».<sup>21</sup>

Сказанное Г. Владимовым в значительной степени характерно и для его повести «Большая руда», и прежде всего — замечание о «крайностях» героя «самых несовместимых» и об «откровенности», «бьющей наотмашь».

Первое впечатление от встречи с Пронякиным, что этот шофер — летун, деляга. У него богатый опыт в обращении с начальством: устранив себя на работу в карьер Курской аномалии, он в меру настойчив, покладист и не гнушается польстить начкарьера Хомякову и бригадиру автоколонны Мацуеву. Но вот, знакомясь с ним дальше, мы замечаем, что в отличие от шофера-летуна, чаще всего равнодушного к своей профессии (живущего по принципу «где бы ни работать, лишь бы не работать»), он поистине влюблен в свое дело. Ему не терпится поскорее приняться за ремонт полуразрушенного МАЗа, на котором он отныне должен будет работать. Он с подлинным вдохновением приступает к работе, и теперь это уже уверенный в своих силах человек, не помышляющий ни о какой лести начальству. И больше того, мы узнаем, что Пронякину надоело «летать», что он, наконец, мечтает обосноваться надолго и решает вызвать сюда свою «железку». В письме к ней он делится своими задушевными мыслями: «Дали пока что старый „МАЗ“... но я же с головой и руками, так что будет как новый, и прилично заработаю. Есть такая надежда, что и комнатешку дадут... А я бы лично... своей бы хаты начал добиваться. Хватит, намыкались мы у твоих родичей, и они над нами поизгилялись...»

---

<sup>21</sup> Г. Владимов. Три дня из жизни Холдена. «Новый мир», 1961, № 2, стр. 254, 255.

«... Может, здесь-то и заживем, как мы с тобой мечтали... все у нас будет как у людей».<sup>22</sup>

В своем стремлении «прилично заработать» Пронякин вступает в конфликт с бригадой шоферов. Сначала им не нравится, что он обгоняет их (на своей менее грузоподъемной машине он вынужден делать больше «ездок», чем другие шоферы), а когда он в одиночку, в нарушение здешних традиций, пытается работать в дождливую погоду, они начинают презирать его. Они еще могли простить ему «обгоны» (им понятно его желание побольше заработать), но поездки, совершенные им, когда никто не работает, они воспринимают как вызов, поведение Виктора они расценивают как «выпендривание» перед начальством, как попытку «пролезть» в герои.

Казалось бы, Г. Владимов затрагивает давно известный конфликт индивидуалиста, эгоистичного человека с дружным коллективом, осуждающим его индивидуалистические замашки, погоню за длинным рублем. В действительности это не так: автор идет дальше и показывает, что к герою не приклеишь ярлык эгоиста и коллектив не всегда прав только на том основании, что в нем — большинство.

Уже с первых страниц у читателя возникает сложное отношение к герою: его «рваческое» настроение не вызывает антипатии, ибо мы видим, что он мало похож на «рвача». Он плохо одет, у него, что называется, ни копейки за душой. А что плохого в том, что человек честным путем решил создать себе материальное благополучие?

Все это так, но не достоин ли осуждения тот факт, что герой видит в этом благополучии цель жизни, не узок ли, не примитивен ли его идеал?

Да, узок и примитивен, но что делать, если Пронякин еще не дорос до более высокого представления о смысле жизни? А чтобы подняться до него, он должен пройти какие-то «низшие» формы развития и прежде всего добиться хотя бы минимальной степени благополучия.

Сложность его характера в том, что в нем уживаются меркантильный расчет и самоотверженная любовь к труду, что в своей погоне за большим заработком он, неожиданно для себя и окружающих, обнаруживает грань характера, прямо противоположную меркантильности. В какой-то момент он очень близок к тому, чтобы признать свою личную заинтересованность мелкой и ничтожной, он живет мыслями и чувствами человека, совершающего подвиг во имя блага всех людей. В эти минуты Виктор Пронякин думает уже не о том, сколько ему заплатят за его «ездки», а о том, что он совершает важное дело, везет руду, которую с нетерпением ждут не только его сотоварищи, Меняйло, Выхристюк и другие, но

---

<sup>22</sup> Г. Владимов. Большая руда. «Новый мир», 1961, № 7, стр. 136, 138.

о которой «нынче же вечером узнают в Москве, в Горьком, в Орле, в Иркутске»; он проникается гордостью, что «ни один рудник в мире не выдает такой богатой руды»; он задумывается и о том, «что из нее сделают, из этой руды».<sup>23</sup>

Художественная убедительность повести Г. Владимова зиждется на «обнаженной откровенности», с какой он повествует о всех мучительных трудностях, сопровождающих процесс перерождения человеческой души. Процесс этот совершается совсем не прямо: даже в минуты героической отрешенности Виктор нет-нет да и возвращается к мыслям о зароботке и о том, как они теперь заживут «с женой». До самых тайных, скрытых психологии героя добирается писатель и тогда, когда пишет об отношении Виктора к товарищам из бригады. Он обижен на них за их презрение к нему, но в то же время мы видим, что он понимает отчасти их правоту. Однако сознавая это и раздумывая, как бы получше объяснить им, что с ним происходит, Пронякин все же продолжает относиться к ним с неприязнью. И только во время своей последней поездки, когда он начинает мыслить более масштабно, он великодушно прощает их: «В конце концов, — думает он, — они не плохие, теплые ребята; черт знает, какая кошка между нами пробежала».<sup>24</sup>

Однако вся трагичность ситуации в том, что наметившимся изменениям в характере Пронякина так и не суждено было утвердиться: вместе с машиной, груженной «большой рудой», он сорвался в восьмидесятиметровую пропасть карьера.

Повесть Г. Владимова заставляет задуматься о природе подвига. Писатель показывает путь человека к подвигу. Чаще всего ведь так и бывает, что человек и не помышляет ни о чем героическом, а просто делает свое дело и к высотам подвига приходит нередко через свои обычные, повседневные и далеко не героические поступки и действия.

И опять простор для раздумий: а имел ли смысл подвиг Пронякина? С одной стороны, сделанное им совсем не бесполезно: как бы там ни было, он доказал, что руду можно возить в любую погоду (но только — с большей осторожностью), и по проложенному им пути устремились другие шоферы. А с другой — совершенно очевидно, что цена за это была заплачена непомерно большая. И писатель отнюдь не склонен считать жертву в какой-то мере оправданной. Он лишь констатирует факт, что такие прискорбные ситуации у нас бывают, но, тем не менее, — это неразумные, обидные потери.

Сложность взаимоотношений человека и общества, поиски человеком своего места в жизни, призвания, мучительное одиночество, вызванное непризнанием его «самости», горькие раз-

<sup>23</sup> Там же, стр. 174, 175.

<sup>24</sup> Там же, стр. 174.

думья в связи с этим: кто ошибается — он ли в своих силах и возможностях или те, кто судят его, — все эти вопросы, занимавшие Г. Владимирова, волнуют и Ю. Казакова в его рассказе «Адам и Ева».

Однако эти сходные проблемы решаются Ю. Казаковым на совсем ином материале и совсем в другой художественной манере. Герой его рассказа — художник, человек не менее сложный, нежели Пронякин у Г. Владимирова. Но так же, как не похожи их профессии, не похожи и эти люди: и по жизненным устремлениям, и по настрою чувств, и по мыслям, которые волнуют их. Если внутренние монологи Пронякина скупы, часто «приземлены», не отличаются большой «гладкостью», то размышления героя Ю. Казакова часто выходят за рамки его личной жизни, касаются многих насущных вопросов современности. Естественно, что человек «свободной» профессии, художник-профессионал, имеет несравнимо больше возможностей и для раздумий, и для самоанализа, и для наблюдений «окрест себя», да и видит он зорче. Поэтому в рассказе очень много описаний природы, которой он интересуется как художник и на которую мы смотрим как бы его глазами, а подмечает он не только какие-то основные тона, но и полутона, тончайшие изменения, переходы в оттенках.

Молодого художника Агеева не признают — по его словам — «конъюнктурщики» от живописи и «разные критики», которые, в то время как он в одиночестве, в глуши мучается над сложными проблемами жизни и творчества, «сидят... с девочками в ресторанах, пьют коньяк, едят цыплят-табака и, вытирая маслянистые рты, говорят разные красивые и высокие слова... А утром эти критики, перешибая похмелье кофеем и сердечными каплями, пишут про него статьи и опять врут, потому что никто не верит в то, что пишет, а думает только, сколько он за это получит, и никто из них никогда не сидел вот так в одиночестве на сырой свае и не смотрел на пустой темный остров, готовясь к творческому подвигу».<sup>25</sup>

«Неужели же... мне надо подохнуть, чтобы обо мне заговорили серьезно? Неужели мой цвет, мой рисунок, мои люди хуже, чем у этих конъюнктурщиков?» — размышляет Агеев. В ответ ему знакомая девушка Вика говорит: «Конъюнктурщики тебя не признают... Потому что признать тебя — значит признать, что сами они всю жизнь делали не то».<sup>26</sup>

Агеев — талантливый, творческий человек с каким-то своим видением мира, со своими красками и пониманием цвета. И тем не менее он не принят в среду художников, каждая его картина

---

<sup>25</sup> Ю. Казаков. Адам и Ева. «Москва», 1962, № 8, стр. 150.

<sup>26</sup> Там же, стр. 147.

встречается с боем, в то время как многие другие, часто совсем бесталанные художники, процветают.

Почему так происходит? Нельзя же всерьез относиться к тому, что Агеева не принимают вследствие неуживчивого, колючего, пусть даже вздорного характера. Характер характером, но ценить ведь надо не его, а искусство.

Суть дела, конечно, в том, что Агеев, пусть отчасти и преувеличивая свои возможности, пытается идти своим путем, не считаясь с мнением общепринятых авторитетов. А это-то зачастую и вызывает гнев, будь то бригада шоферов (как в «Большой руде») или Союз художников. Писатель показывает, что Агеев не всегда и не во всем прав и последователен, но Ю. Казакову явно по душе убежденность, с какой его герой утверждает, что он «все равно будет делать то, что должен делать. И что никто его не остановит».<sup>27</sup>

Как человек, как личность Агеев производит весьма сложное впечатление. В двадцать пять лет он уже «горький пьяница», на лице у него часто блуждает презрительная улыбка, он обозлен на всех и вся, он нетерпим к чужому мнению, хотя его собственные взгляды не отличаются подчас ни стройностью, ни логикой, ни новизной.

Если бы Ю. Казаков показал Агеева только с этой стороны, то было бы ясно, что перед нами человек недалекий, никчемный, с явно раздутым, болезненным самомнением. Но дело-то в том, что все обстоит намного сложнее. Ругая и понося критиков, которые не способны оценить его искусство, говоря, что он «гений, а все подонки», он в то же время с грустью признается: «Просто, наверно, я бездарь и дурак. Пишу, пишу, а все говорят: не так, не то».<sup>28</sup>

Наши первоначальные внешние впечатления об Агееве, как человеку грубом, нетактичном, не имеющем за душой ничего святого, кажутся несостоятельными, когда мы застаем его наедине со своими мыслями. «... С запоздалой болью, — говорится в рассказе, — он думал о том, как часто был груб с матерью, невнимателен, нечуток к ней... Как часто в ребяческой эгоистичности не мог понять и оценить той постоянной любви, какой не испытал он ни от кого потом, никогда в жизни».<sup>29</sup>

О том, что он талантливый художник, свидетельствует его обостренное зрение (все, что «попадалось ему на глаза», он «запоминал... с такой неистребимой яркостью, что даже в груди ложило»),<sup>30</sup> его отношение к природе. Все споры, невзгоды личной жизни отходят как бы на второй план, перестают для него существовать, когда он видит прекрасный в своей неповторимости

<sup>27</sup> Там же, стр. 152.

<sup>28</sup> Там же, стр. 146.

<sup>29</sup> Там же, стр. 150.

<sup>30</sup> Там же, стр. 142.

закат солнца или любуется сложным разноцветьем вечернего неба и воды, сумрачным силуэтом старой церкви.

К Агееву в глухой провинциальном городишке, где он остановился, приезжает из Москвы молодая девушка Вика. Он ждал ее, и, когда она приехала, они перебрались на пустынный по осенней поре остров. Здесь они совсем одни и поэтому в шутку называют себя Адамом и Евой. Они недавно познакомились, и предполагалось, что Вика поживет здесь некоторое время (она — студентка и выхлопотала себе несколько дней под благовидным предлогом, что «заболел» отец), а Агеев — поработает, напишет на природе.

Но случилось непредвиденное. Уже в день приезда Вики Агеев без всякого, казалось бы, повода ссорится с ней, начинает грубить, разговаривать в издевательском, пренебрежительном тоне и вообще игнорировать ее присутствие. И Вика на другой же день уезжает домой.

На первый взгляд кажется, что виной случившемуся — вздорный, неуживчивый характер Агеева. Но это не так.

Дело в том, что Агеев, как уже говорилось, очень одинок. Он с нетерпением ждет Вику, тайно надеясь, что она будет тем единственным человеком, который сможет правильно понять его нелегкие мытарства. Ведь если его работа будет понятна и близка хотя бы одному человеку, то и тогда уже можно предположить, что трудится он не напрасно, не зря. Но уже первый состоявшийся между ними разговор, первая оброненная Викой фраза (а ему больше и не надо — он же художник с очень обостренным зрением) убеждает его, что он интересуется ее только как мужчина, а к его дарованию она равнодушна, или во всяком случае у нее нет на этот счет своего мнения.

Вика сообщает Агееву последние московские новости и, в частности, говорит о спорах и брани, вызванных выставкой его картин. И тут он задает очень важный для него вопрос, как она, Вика, относится к его выставке, нравится ли ей, что он написал. В ответ, — говорится в рассказе, — «Вика неопределенно улыбнулась». С этого момента и происходит коренной перелом в отношении героя к Вике: «Агеев вдруг разозлился, нахмурился и засопел, нижняя губа его выпятилась, темные глаза запухли, поленивели: „Напьюсь!“ — решил он».<sup>31</sup>

Из сказанного отнюдь не следует, что Агеев ждал Вику только затем, чтобы услышать ее мнение о своих картинах. Она нравится ему, он любуется ее походкой, жестами, глазами. Но одного этого ему, избалованному женщинами (в одном месте он признается: «везет мне с бабами»), и главное — в тяжелый момент одиночества, остро переживаемый им, было явно недостаточно. И трудно сказать, ошибся ли он в своих предположениях (что как худож-

<sup>31</sup> Там же, стр. 144—145.

ник он для нее на десятом месте): ведь когда он пренебрег ее женскими достоинствами, она вдруг заговорила почти так, как те критики, которым непонятно и чуждо было все, что он написал. «Я эти два дня все думала — кто же ты? Кто? И что это у тебя? А теперь знаю — эгоист. Говоришь о народе, об искусстве, а думаешь о себе — ни о ком, ни о ком, о себе... Никто тебе не нужен. Противно! Зачем ты меня звал, зачем? Знаю теперь: поддакивать тебе, гладить тебя, да? Ну нет, милый, поищи другую дуру».<sup>32</sup>

Этот конфликт можно перевести и в более широкий план. Ю. Казаков, и он уже не первый (вспомним хотя бы роман К. Федина «Братья»), пытается поставить вопрос о трагической несовместимости благополучной личной жизни и творчества. Иначе говоря, у художника, если он настоящий, одержимый творчеством, как правило, не остается времени на устройство личных дел, все время, все силы, все внимание отдает он своим непрерывным исканиям, конец которым наступает лишь с его смертью. Где уж тут думать о красивом личике юной девушки! В моменты, предшествующие творческому «запою», Агеев, несмотря на возникшую неприязнь к Вике, с тоской думает об ее отъезде. «Агеев увидел Викины сухие губы, лицо ее, вдруг такое дорогое, у него опять дрогнуло сердце, и он понял, что пришла пора прощаться».<sup>33</sup> Но приходит творческое состояние, то самое, когда «в пальцах» начинает «покалывать», и он острее, чем когда бы то ни было перед этим, чувствует, что ее присутствие отвлекает его от самого главного, мешает ему. Он уже не может дожидаться минуты ее отъезда, чтобы не медля приняться за работу. И хотя она еще здесь, с ним рядом, он уже не с ней, он весь во власти томительно-грустного и сладостного ожидания будущей работы. Отвечая на Викин вопрос, он думает уже о другом.

«Ты не скоро приедешь в Москву? — опять спросила Вика, глядя на разбросанные по комнате краски, кисти и подрамники.

«Да нет, — сказал он, воображая рыбачек, с которыми познакомится, их ноги, их груди. И глаза. И как они работают, как стискивают зубы, когда красными руками тащат сети. — Через месяц, наверно. Или того позже. Попишу тут рыбаков. И воду. — Он помолчал. — И небо. Вот так, старуха!».<sup>34</sup>

А когда Вика уходит на пароход, в небе загорается северное сияние, которое как бы символизирует высвобождение творческого духа Агеева. «Внезапно по небу промчался как бы вздох, звезды дрогнули, затрепетали. Небо почернело, затем снова дрогнуло и поднялось, наливаясь голубым, трепетным светом. Агеев повернулся к северу и сразу увидел источник света. Из-за церкви, из-за немой ее черноты, расходясь лучами, колыхалось, сжималось и рас-

<sup>32</sup> Там же, стр. 152.

<sup>33</sup> Там же, стр. 155.

<sup>34</sup> Там же.

пухало слабое голубовато-золотистое северное сияние. И когда оно разгоралось, все начинало светиться: вода, берег, камни, мокрая трава, а церковь проступала твердым силуэтом. Оно гасло — и все сжималось, становилось невнятным и пропадало во тьме».<sup>35</sup>

Как видим, и в этом рассказе Ю. Казакова сближает с другими молодыми писателями стремление из простых, будничных фактов и явлений извлечь большой смысл, ставить насущные вопросы современности.

Этот рассказ ставит Ю. Казакова в первый ряд мастеров, превосходно владеющих малой формой, удивительно емкой, многозначительной деталью, обладающих поразительно зорким видением мира. Каждой фразой он пользуется очень экономно, заботясь не только о внешнем рисунке, но и о том, чтобы раскрыть внутренний смысл изображаемого. Так, уже из первой портретной зарисовки мы составляем довольно отчетливое представление и об индивидуальном складе характера Агеева, и о его профессии, и художнических вкусах.

Одно из главных отличий таланта Ю. Казакова — в умении пользоваться художественным подтекстом, который и помогает ему выходить на простор больших обобщений. Причем важную роль в создании этого подтекста выполняют пейзажные детали, зарисовки, описания. Эти-то описания и переводят в более широкий план, казалось бы, личную трагедию художника Агеева. В повествование очень умело, с большим чувством меры вводятся пейзажные детали осенней грустной природы, и они-то, в соединении с последующими зарисовками, побуждают нас к более углубленному пониманию конфликта.

«Стояла осень, — читаем в рассказе. — Над городом, над сизобурыми заволоченными изморосью лесами неслись с запада низкие, свисающие лохмотьями облака, по десять раз за день начинало дождить, и озеро поднималось над городом свинцовой стеной. Утром Агеев подолгу лежал, курил натошак, смотрел в окно. Струились исполосованные дождем стекла, крыши домов внизу сумрачно блестели, отражая небо. В номере тяжело пахло табаком и еще чем-то гостиничным. Голова у Агеева болела, в ушах не проходил звон и сердце покалывало».<sup>36</sup>

В душу каждого человека может прийти такая осень, если никто с должным пониманием не хочет отнестись к основному делу его жизни, если он одинок, если силы его на исходе и он не видит выхода из тупика.

Осенние мотивы звучат и в дальнейшем повествовании.

«Я тут все думал о своей жизни, — говорит Агеев Вике. — Знаешь, паршиво мне было без тебя тут, дождь льет, идти некуда, сидишь... в ресторане пьяный, думаешь... Устал я. Сту-

---

<sup>35</sup> Там же, стр. 156.

<sup>36</sup> Там же, стр. 142.

дентом был, думал — все переверну, всех убью картинами, путешествовать стану, жить в скалах. Этаким, знаешь, Рокуэлл Кенг. А как до диплома дошло, так и понеслось: и такой, и сякой, подлец! Как накнулись учить, собаки, так и не отстают. Чем дальше, тем хуже. Ты и абстракционист, и неореалист, и формалист, и шатания у тебя всякие.<sup>37</sup>

Встреча с Викой не принесла Агееву мгновенного избавления от одиночества, но именно в эти минуты яснее, чем когда бы то ни было раньше, он осознал, что выход из тупика не в любви, не в спорах и пустых разглагольствованиях, а в еще более серьезном служении искусству. И вот, хотя с отъездом девушки Агеев опять остается в одиночестве, он уже не один, к нему возвращается уверенность в своих силах. Он охвачен творческим «ознобом», он весь в ожидании завтрашнего дня, новых поисков и пусть трудной, но радостной работы. Он поедет к рыбакам, с которыми познакомился накануне. И совсем не случайно, как раз в этот момент, он видит северное сияние, которое пронизало своими лучами осеннее ненастье. Ему больно, что его покидает Вика, но он уже отрешился от всего личного, ведь искусство, которое ждет его, нужно всем людям, и о них-то и должен думать каждый отдельный человек, тогда и люди не забудут о нем, и он не будет чувствовать себя одиноким.

---

3

Теперь, когда в нашу литературу пришел большой отряд молодых писателей, все чаще стали говорить о том, что же отличает это поколение писателей. Один из наиболее распространенных ответов на данный вопрос: это литература ярко выраженных и художественно многообразных поисков. И далее: в центре внимания этих писателей — духовный мир, жизнь и судьба простого советского человека. Конечно, — продолжают авторы, разделяющие подобную точку зрения, — о простом советском человеке писали и раньше. Но все дело в том, что после ликвидации последствий культа личности заметно усилилось внимание к изображению жизни простого человека, созданы благоприятные условия для более плодотворного проявления творческих индивидуальных особенностей.

С такими рассуждениями можно было бы согласиться, если бы за ними не просматривалось иногда стремление придать сегодняшним литературным исканиям характер исключительный. Надо помнить, что на всех этапах развития советской литературы бывали свои периоды взлетов и падений, периоды углубленных поисков, экспериментирования и времена, когда казалось, что

---

<sup>37</sup> Там же, стр. 147.

писатели и художники самоуспокоились и самодовольно почивают на лаврах. Безусловно, культ личности нанес весьма ощутимый урон развитию нашего искусства. Но не стоит забывать, что и в самые мрачные годы подлинные художники продолжали свои поиски и выходили к читателю и с такими эпохальными произведениями, как «Тихий Дон», и с такими непреходящими по своему значению вещами, как «Петр I», «Русский лес», «В окопах Сталинграда».

Центральная проблема, волнующая современных писателей, — герой и эпоха. Новая ли эта проблема? Конечно же, нет! Не уходя в глубь веков, можно вспомнить хотя бы 20-е годы, когда, вскоре после Октябрьской революции, этот вопрос стоял не менее остро, чем сегодня. А кто из писателей тех лет не отдал дани поискам новых художественных средств, а то и чисто формалистическим трюкам, и ведь все это делалось под благородным лозунгом — отразить новые времена и новых граждан советской республики. Многие писатели были убеждены, что достаточно широко и многопланово изобразить само время, антураж эпохи, и представление о герое своего времени будет создано. И разве мало появилось тогда произведений, в которых делались попытки дать общее, суммарное изображение массы людей, в котором начисто отсутствовали индивидуально очерченные герои. Это одна крайность. Но ведь была еще и другая: некоторые писатели (например, И. Бабель) полагали, что «голонатуралистическое» изображение отдельных сцен, эпизодических ситуаций и случайных героев из времен гражданской войны уже само по себе характеризует и то бурное время и его активных участников.

Так было в двадцатых годах. Но подобные крайности имели место и в тридцатых, и в сороковых, послевоенных. Конечно, каждый новый исторический этап вносил свои поправки, имел свои специфические особенности. Но тем не менее чем-то весьма знакомым повеяло, например, от целого ряда послевоенных романов, авторы которых, стремясь дать широкую картину сложных и противоречивых военных и послевоенных лет, ограничивались чисто внешним бытописанием. Они детально выписывали процессы современного производства, цитировали документы, воспроизводили эпизоды фронтовых и партизанских будней, вводили вполне, казалось бы, достоверные приметы поведения и быта героев той поры, и вот, несмотря на все это, художественно полнокровных, правдивых произведений очень часто не получалось.

Писатели, вступившие в литературу в конце пятидесятых годов, с присущей юности остротой зрения, нетерпимостью к фальши и категоричностью осудили эти ложно монументальные романы. (Причем, некоторые из писателей, явно в запальчивости, готовы были зачеркнуть и вообще весь этап в развитии послевоенной литературы, позабыв о многом другом, подлинно ценном, что было создано в эти годы).

Чего же, по мнению молодых, прежде всего не хватало их предшественникам из числа тех, которые были далеко не лучшими? Суровой правды жизни, подлинного, а не наигранного внимания к человеку, к его богатому внутреннему, духовному миру, глубокого постижения и всестороннего изображения психологии современника.

Все эти черты, в той или иной степени присущие недавно вступившим в литературу, обратили на себя внимание. Читатель увидел в их повестях и рассказах и суровое презрение к искажениям и извращениям, допущенным в годы культа личности Сталина, и всепоглощающий интерес к душе обычного человека, которая подается, как правило, крупным планом, гуманное всепонимающее участие к миру чувств и мыслей героя. А отсюда — причудливое сочетание, которое нередко находим мы в этих произведениях, патетически страстной, обличающей публицистики с лирически патетическими откровениями.

Многие молодые писатели с должным пониманием отнеслись к тем крайностям, к которым пришли некоторые их предшественники. Однако следует помнить, что и на том, в общем правильном пути, по которому идет нынешнее поколение литераторов, тоже возможны свои тупики. Мы имеем в виду произведения, в которых просматриваются элементы узкого психологизма, когда видишь, что автора интересуют и привлекают психологические нюансы в настроениях и переживаниях героя сами по себе, когда трудно понять, о каком же человеке идет речь — о нашем ли современнике или о человеке «вообще». Это тоже крайность. И, право же, она ничуть не лучше той, которая привела к многопланово-помпезным построениям, ибо и в том и в другом случаях не свершается никакого открытия: герой и эпоха остаются непознанными.

О «молодой прозе» говорили и спорили очень много. И в большинстве своем эти споры велись вокруг проблем традиций и новаторства, взаимоотношений писательских поколений.

Разумеется, нет ничего сложнее, чем, учитывая опыт предшественников, «не подражать им, а продолжать их», помня о том, что было сделано ими, создавать нечто совершенно оригинальное.

Единственно плодотворная почва для новаторства — бережное отношение к традициям предшественников, именно об этом свидетельствует богатый опыт как русской, так и зарубежной литературы. В этой связи самого пристального внимания заслуживают высказывания наших классиков, для которых в свое время эти вопросы также были актуальными, а те решения, к которым они пришли, умудренные практикой литературного дела, очень современно звучат и в наши дни.

«Как бы ни были обильны и увлекательны вновь пробиваемые пути юными и смелыми талантами, — писал И. А. Гончаров, — но безоглядный разрыв со старыми великими авторитетами, с их

школами и преданиями — не увеличит силы новых, а только лишит их произведения той крови и тех соков жизни, которые наследственно переходят от старых поколений к новым».<sup>38</sup>

Именно такое отношение к традициям и является наиболее плодотворным. По этому пути, как нам хочется верить, и устремились сегодня многие недавно пришедшие в литературу писатели.

---

<sup>38</sup> И. А. Гончаров, Собрание сочинений в восьми томах, т. VIII, Гослитиздат, М., 1955, стр. 197.

А. И. Павловский

## О ЛИРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

(Ольга Берггольд  
и Владимир Солоухин)

### КОЛОКОЛА НАШЕЙ ПАМЯТИ

Среди многих и разных лиц, запечатленных в «Дневных звездах» Ольги Берггольд, есть одно по-своему необыкновенное. Строго говоря, это, как пишут в грамматиках, «лицо неодушевленное», потому что оно... колокол, старинный колокол, хранящийся в угличском музее, однако ему посвящена целая глава, достаточно подробная и обстоятельная, что тоже, в свою очередь, необыкновенно для этой книги, состоящей в основном из прихотливо ассоциативной и поэтически лапидарной мемуарной мозаики.

Берггольд рассказывает, как убили в Угличе царевича Дмитрия и как загудел колокол, оповещая угличан о совершившемся преступлении, и как Борис Годунов жестоко расправился с ними, растерзавшими детоубийцу, — двести человек были казнены, множеству других отрезали языки, а шестьдесят семейств были осуждены на сибирскую ссылку. Но самое удивительное в этой истории, с которой, собственно, и началось Смутное время, это дальнейшая судьба самого колокола. Он был тоже наказан: бит плетью, лишен уха и языка и послан в Сибирь. Ссылные угличане должны были тянуть его до места ссылки с помощью особого станка, вроде салазок, и они тащили его целый год — по страшному российскому бездорожью, зимой и летом, весной и осенью, до самого Тобольска. Колокол пробыл на поселении триста лет, пока, наконец, в 1892 году не удалось юридически доказать, что срок ссылки окончился и что он может вернуться в родной Углич. Колокол был торжественно встречен всем населением города, ему были возвращены язык и ухо, и каждый из угличан прошел под ним, водворенным в специальной невысокой звоннице, чтобы дернуть за веревку — услышать свою память, голос своей истории.

Потом он был помещен в музей. Сменялись поколения, историю колокола забыли, никто, разумеется, не дергал его за веревку, чтобы не нарушать чинной и благопристойной музейной тишины,

и на его шербатых каторжных боках повис, как новое проклятие, завхозовский инвентарный номерок. Поэт и бунтарь, колокол был пронумерован и обезличен.

«И вдруг неодолимое, странное желание охватило меня. Мы были одни в палате с заведующим музеем.

— Можно, я ударю в этот колокол? — спросила я его.

Он взглянул на меня, как на помешавшуюся, — он ведь не знал старинного обычая, да навряд ли знал и историю колокола.

— Пожалуйста, — испуганно сказал он.

И я встала под колокол и с силой дернула за веревку. И он запел и загудел над моей головой, как тогда, но звук этот для меня все-таки был полон теперь новой силы и нового значения».<sup>1</sup>

«Дневные звезды» — это, в сущности, и есть разбуженная память-колокол, что вдвойне верно еще и потому, что на этот раз само время заставило ее, после двух десятилетий неестественной тишины, запеть, заговорить и зазвучать во весь голос: «Слушайте!».

Можно было бы, конечно, задаться традиционным литературоведческим вопросом, первой ли дернула Ольга Берггольц за веревку памяти, и, подумав, прийти к выводу, что, наверно, все же не первой, потому что, повторяем, само время было здесь инициатором, а оно, как известно, обладает силой коллективного внушения: потом мы увидим, что и Владимир Солоухин, когда писал свои «Владимирские проселки» или «Каплю росы», был движим тем же «неодолимым и странным желанием», что и Ольга Берггольц, заставившая загудеть старинный угличский колокол. Скажем так: «Дневные звезды» были одной из первых книг, где наша общая память зазвучала громко и неискаженно, и они были, безусловно, первой книгой, написанной в редкой у нас форме «исповеди сына века» (29), т. е. в такой же степени «от себя», как и «от Истории». «Исповедность», эта высшая степень душевной открытости, доверия и внутренней художественной свободы, обусловила удивительный по своей интенсивности и концентрированности авторский лиризм «Дневных звезд».

Но что значит время-инициатор?

Это — годы после XX съезда партии, с которого начался неуклонный процесс восстановления ленинских норм во всех областях нашей жизни. Самое главное в этом процессе — искоренение культа личности и укрепление временно нарушенных демократических прав личности.

Здесь не место рассматривать все формы эстетической реабилитации человеческой личности, уже достаточно многообразные;

---

<sup>1</sup> Ольга Берггольц. Дневные звезды. Изд. «Советский писатель», Л., 1959, стр. 133—134. (В дальнейшем ссылки на это издание в тексте).

«Дневные звезды» и «Капля росы»<sup>2</sup> — всего лишь одна из таких форм.

Берггольц и Солоухин вспоминают собственную жизнь, придавая ей общее значение, они уверены, что по их индивидуальным биографиям можно судить и о жизни общества в целом. Тут, разумеется, нет ни грана преувеличения собственной персоны, а есть здравое рассуждение, что если ты на протяжении целых десятилетий жил не отшельником и анахоретом, а делил с народом все его радости и беды, то ты имеешь полное право писать уже как бы от лица, или, лучше сказать, «из народа», и вспоминать его Историю, как свою собственную.

Но чтобы вспоминать Историю, как свою собственную, да еще и корректировать ее иногда сугубо личными, не учтенными ею деталями, нужно иметь чувство внутренней свободы. Однако в простом народе во все времена существовало отношение к своей жизни, как к еще не написанной и подлинной истории, которую, как говорит один из героев «Владимирских проселков», «надо долго рассказывать. Целую книжку исписать можно».<sup>3</sup>

Берггольц и Солоухин написали именно такие книги — в том смысле, что написали их о своей жизни, как она была на самом деле, о тех людях, которые действительно существовали или существуют, и о тех событиях, свидетелями которых были сами. Словом, они относятся к своим книгам, как к документу. «Если бы я писал не документ, — говорит Солоухин в одном месте своей „Капли росы“, — а чистую беллетристику с вымыслом, то, конечно, я ради художественной выразительности тотчас перенес бы этот случай в Оленино» (79) и т. д. И в другом месте: «... я взяла за главное правило при написании этой книги пользоваться только тем, что вошло в мою память само собой, постепенно, исподволь, в то время, когда у меня не было еще и мысли писать книгу» (37). А в третьем — снова: «Да, в книге много людей, несколько десятков человек, но я не выдумывал их, ибо как я могу выдумать оленинского жителя, если все оленинские жители известны по имени, отчеству и фамилии!» (1). А потом опять: «Конечно, я теперь и задним числом мог бы в общих чертах написать речь председателя, ибо можно предположить, о чем он говорил в тот день (день объявления войны, — А. П.). Но чего не помню, того не помню» (77).

То же самое и у Берггольц, только, может быть, еще более подчеркнуто, потому что она прямо говорит, что ее книга написана в форме исповеди (30), а значит, «прежде всего самый глубинный, тайный, интимный, самый достоверный мир своей души» (73)

---

<sup>2</sup> Владимир Солоухин. Капля росы. «Роман-газета», 1960, № 22 (226). (В дальнейшем ссылки на это издание в тексте).

<sup>3</sup> Владимир Солоухин. Владимирские проселки. «Роман-газета», 1958, № 6 (162), стр. 24.

поставила она в центр повествования. Как и Солоухин, она решительно отказывается от традиционного права беллетриста писать прошедшее «задним числом» — ей важна «память сердца» (12), «память чувства и крови» (24), «живая память ощущения тогдашних событий и собственных чувств» (6), и — говорит она, — «я не буду задним числом искать им других объяснений» (104).

Как видим, все это выражено и у того и у другого достаточно настойчиво, если не сказать демонстративно, и не только в тех местах, на которые мы сейчас обратили внимание: каждый, едва начнет читать, тотчас же наткнется на подобные высказывания — их много, и они, очевидно, настолько дороги и принципиальны, что даже соображения поэтической лаконичности, всегда чрезвычайно важные и для Берггольца и для Солоухина, поспешно отступают здесь на второй план, — считается, что лучше уж повторить, чем быть заподозренным в грехе сочинительства, в неуместной литературной выдумке, во лжи. Нет! — я буду говорить только правду.. только правду... только правду... Это уже клятва — торжественная и нерушимая свидетельская формула на некоем Суде Памяти. Это бьет колокол — от страницы к странице, от начала до конца.

Впрочем, ни «Дневные звезды», ни «Капля росы» не были одиноки: они появились в глубоко родственной им литературно-общественной среде, чрезвычайно способствовавшей их возникновению, — мы имеем в виду небывалый по интенсивности и широте поток мемуарной литературы, созданной после XX съезда партии, не только собственно художественной, как, скажем, автобиографические повести К. Паустовского или воспоминания И. Эренбурга, или написанные на мемуарной основе поэмы А. Твардовского и В. Луговского, но и той, что, не претендуя на художественность, руководясь лишь гражданской заботой об истине и своей памяти, добросовестно восстанавливает истинный лик прошедшей эпохи. И сколько тут дневников, писем, записных книжек, новонайденных стихов, полуистлевших протоколов! Они чуть ли не ежедневно публикуются в газетах, они потребовали специальных отделов в журналах и альманахах, они выходят отдельными книжками и в виде сборников, их издают все издательства, и они раскупаются мгновенно. Пожалуй, никогда наше прошлое не говорило с нами так подробно и откровенно, как сейчас. Это — признак времени, когда у всех на глазах безвозвратно отошел в прошлое целый исторический период, и вполне естественно, что сегодняшний день требует подытоживания вчерашнего, чтобы, — как пишет Берггольц, — «извлечь нравственный опыт» и, разумеется, не только положительный, но и отрицательный, *весь опыт*: «вот это хорошо, вот так поступайте, а так не делайте, не повторяйте наших ошибок и страданий. Вот это долго казалось нам правдивым, а на самом деле оно было ложным. Это мы долго принимали за ложное, страшились и чурались его, а оно оказалось единственно истин-

ным» (74). Берггольц справедливо убеждена, что это надо делать лишь «с беспощадной правдой».

В одной из заметок, сопутствовавших созданию романа «Былое и думы», А. Герцен писал: «В настоящее время нет такой страны, в которой мемуары были бы более полезны, чем в России». <sup>4</sup> Известно, что правдиво воссозданное прошлое помогает нам объяснить настоящее. Действительно, его роман характеризуется не только художественной истиной, но и строгостью свидетельских показаний.

Тут действительно прежде всего важна правда. На первых порах, пока нет еще советского Герцена, даже и разрозненные свидетельства имеют огромное значение, по крупинке они накапливают гору материала, драгоценного уже тем, что вышел он из первых рук, а, кроме того, сама огромность его, и неисчерпаемость, и непрерывность, само присутствие его в литературе словно зывает к духу Герцена: «Появись!». «Мне кажется, — пишет Берггольц, — что все уже подготовлено... Мне кажется иногда, что уже рядом с собой я чувствую локоть, прикосновение „нашего Герцена“... Я готова отдать ему все, что ему потребуется, пусть и жизнь и имя мое бесследно растворятся в его имени, я буду счастлива, если ему пригодится хоть одна написанная мной строка, хоть одна дневниковая запись, хоть одна мысль или чувство!» (32). И он, надо думать, появится, не сможет не появиться, гора уже меняет свои очертания, в ней идет и идет внутренняя тугая переплавка, и первая герценовидная форма, в виде «Дневных звезд», уже отделилась...

## ЛИРИЗМ

Рассказывая о том, как пыталась она в детстве увидеть дневные звезды в темной глубине колодца и как это ей не удавалось, потому что, оказывается, нужно было смотреть не в колодезь, а из него, Берггольц пишет: «Я смотрела в колодезь очень долго, долго вдыхала его холодок и запах разбухшего дерева, но звезды не появлялись в нем, лишь время от времени черный квадрат воды начинал почему-то вздрагивать и с самой середины его к стенкам бежали и бежали еле заметные круги»: надо думать, то были роднички, незаметно для глаза бившие из-под земли и наполнявшие собою колодезь. Закрывая книгу, Берггольц опять вернулась к этому образу и сказала: «Я раскрыла перед вами душу, как створки колодца, со всем его сумраком и светом. Загляните же в него!» (164).

Так вот, если заглянуть в этот сумрак и свет, из которых прихотливо соткана вся книга, и смотреть туда долго и внимательно,

---

<sup>4</sup> А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30 томах, т. 8, Изд. АН СССР, М., 1956, стр. 406.

то прежде дневных звезд мы тоже увидим сначала как бы некую живую пульсацию — словно множество родничков, скрытых от глаза, бьет откуда-то из-под земли, из самых сокровенных душевных недр.

Эти роднички, неустанно питающие «Дневные звезды», — поэзия: поэзия не только в широком смысле слова, но и в более узком, т. е. стихи.

В книге есть места, где эти роднички прямо выходят наружу: очевидно, лирическое давление здесь настолько велико, что они как бы прорывают упругую поверхность прозы и бьют в виде фонтанов. Такова, например, глава «Это мое!», рассказывающая о том, как взрослый человек через тридцать с лишним лет отсутствия — а в эти тридцать лет уложились в сущности вся его жизнь, в которой были и война, и радость победы, и смерть близких, и предательства дружбы, было, словом, все, что только может быть за тридцать с лишним лет! — как взрослый человек неожиданно вернулся в ... Страну Детства, причем не в ту, всегда несколько туманную страну, которую обычно рисует нам наша зыбкая память, а в совершенно реальную — в современный город Углич. И вот, — читаем мы в этом месте, — «строки стихов — чужих и своих — вскипали и уходили, и они были о разном, о многом. . .

О Родине и о любви, —  
они во мне неразделимы. . .

о „золотой свадьбе“ —

Ни до серебряной и ни до золотой,  
всем ясно, я не доживу с тобой.  
Зато у нас железная была —  
по кромке смерти на войне прошла.  
Всем золотым ее не уступаю:  
Все так же, как в железную, люблю. . .

о калязинской колокольне —

о том, как вся она, белея,  
из тихих-тихий вод встает,  
и облака идут над нею  
и у подножия ее.  
Стоит, отражена в зеркальной,  
в бездонно-чистой высоте,  
как бы дивясь своей печальной  
старинной русской красоте;  
как будто говоря: „Глядите ж,  
я с вами — всей своей красой. . .“  
О город Китеж, город Китеж,  
бесстрашно вставший над водой!»

Затем стихи прорвались еще однажды — в одной из глав о блокаде.

То, что именно в этих двух местах скрытый обычно стих не сдержал себя, а выплеснулся наружу, — неудивительно: ведь в главе о детстве, счастливо совпавшем у Берггольц с детством самой страны, речь идет о Революции, а что более, чем Революция, неотделимая от Ленина, священно, и нетленно, и высоко для нее? И так же священна для Берггольц блокада — ее высокие трагические вершины, ее скорбь и мужество, и память о ней. . .

Но еще более характерны для повествования Берггольц те скрытые роднички поэзии, о которых мы говорили выше. Вместе с некоторыми другими особенностями ее манеры они и создают то очарование, которое неизбежно связывается в нашем представлении с «лирической прозой».

Читаем ли мы, например, как «безмерно бесстрашная и радостная, опьяненная сознанием своего бессмертия», шла она из-за Невской заставы в октябре сорок первого года, и тотчас в памяти нашей возникает и начинает звучать знакомая мелодия давних стихов:

Я никогда с такою силой,  
как в эту осень, не жила.  
Я никогда такой красивой,  
такой влюбленной не была. . .<sup>5</sup>

А «веселое чувство сопротивления почти неминуемой гибели», когда действительно кажется, что «смерти просто нет», а есть лишь «необыкновенная полнота жизни», ее высоко звенящая тугая струна?

Но ведь и об этом она тоже писала:

Знаю, смерти нет: не подкрадется,  
не задушит медленно она, —  
просто жизнь сверкнет и оборвется,  
точно песней полная струна. . .<sup>6</sup>

Впрочем, книга настолько проникнута стихами, что если бы попытаться провести все аналогии, то потребовалось бы перепечатать не только целиком «Дневные звезды», но, в параллель к ним, еще и однотомник стихотворений, ведь роднички бьют не только в тех местах, где пишется о революции, о блокаде, о памяти, о поколении, о праве на исповедь, о Главной книге, но и в самых, так сказать, затененных, трестепенных. Поэтому, чтобы избежать слишком мелкого и кропотливого изложения, не будем вдаваться в подробности, ограничившись приведением хотя бы лишь еще того факта, что, например, соединение Истории и Личности, столь ярко выразившееся в «Дневных звездах», и даже самый их композиционный принцип, состоящий в непрерывном чередовании времен, все это было уже найдено ею в предшествующих поэтических произведениях — в блокадной лирике и во «Вступ-

<sup>5</sup> Ольга Берггольц. Стихи. Проза. Гослитиздат, М.—Л., 1961, стр. 305.

<sup>6</sup> Там же, стр. 323.

лении в поэму». В частности, во «Вступлении» Берггольц впервые говорила обо всей своей жизни сразу. Есть в нем и та особая минута необыкновенного взлета души, прозрения и экстаза, которую мы наблюдаем также и в «Дневных звездах»: в эту минуту перед мысленным взором поэта (во «Вступлении в поэму») и повествователя (в «Дневных звездах») словно бы проносится разом вся жизнь, проносится отрывочно и, на первый взгляд, даже бес-связно, а на самом деле с внутренней разумной последовательностью и силой. «Я взглянула туда, — читаем мы в „Дневных звездах“, — и вся жизнь моя вдруг распростерлась передо мной. И с невыносимой стремительностью, которую не в силах обрести слово, катились сквозь душу картины всей моей жизни и жизни моей Родины и воспоминания о том, что свершилось еще до моей памяти.

«Нет, я не вспоминала, я жила тем, что было, есть, будет. Эти воспереживания были внезапны, отрывочны, разбросанны и в то же время слиты в единый сплошной поток — нет, в нечто, подобное сильному южному морскому прибою, который окатывал нестерпимым, почти болезненным счастьем» (103).

То же и во «Вступлении в поэму». В нем Берггольц рассказывает о мгновении, вместившем разом всю жизнь, — том самом мгновении, когда «с невыносимой стремительностью» катились сквозь ее душу картины всей жизни и когда владели ею тот же экстаз и чувство пронзительного, вдохновенного, почти гибельного счастья — «счастья вершин»:

И оттого, что отблеск иступленья  
лежал на всем  
и смертью путь грозил, —  
пронзил меня озноб ожесточенья,  
восторг единоборства охватил.  
И вдруг *всей жизнью*, — всею, а не частью  
сегодняшней, —  
я стала жить, спеша,  
и только подднем, только чистым счастьем,  
ликуя, переполнилась душа.<sup>7</sup>

Впрочем, эту же мысль можно обнаружить и в «Перворосийске»:

Я знаю это — я! Ведь я жила  
однажды так, как он, — всей жизнью сразу...

Обратимся теперь к Солоухину.

Роднички поэзии бьют, оказывается, и у него. Здесь нет ничего особенно удивительного, потому что Солоухин, как и Берггольц, тоже пришел к своей прозе от стихов, от поэзии. У него могло быть и так: работая над прозой, он временами, по-видимому, слишком близко подходил к границам поэзии и, не сдержавшись,

---

<sup>7</sup> Ольга Берггольц. Лирика. Гослитиздат, М., 1955, стр. 34.

нарушал их — тут шли стихи, но он записывал их не в книгу прозы, как это делала иногда Берггольц, цитируя себя — поэта, а — отдельно. Думается, что именно таким образом возник цикл «Как выпить солнце» (1961). Иногда это кажется совершенно очевидным: например, его стихотворение о погибшем саде представляется прямым поэтическим эквивалентом к тому месту из «Капли росы», где рассказывается о необыкновенных «липовых яблочках», некогда произраставших в деревне Олепино. Но не будем множить примеры — ясно пока одно: между лирической прозой и поэзией (мы говорим, разумеется, лишь о Берггольце и Солоухине) существует прямая родственная связь.

В самом этом факте не было бы еще ничего примечательного, «лирика прозы» явление в общем давно известное.<sup>8</sup> Интерес заключается в том, чтобы понять, почему же не какая-либо иная прозаическая форма, скажем, роман, а именно лирическая проза, с ее жанровой неопределенностью, с ее бессюжетностью, с ее, наконец, лаконичностью, — почему именно она попыталась сегодня первую синтезировать мир, т. е. рассказать об эпохе в целом (как у Берггольца) или о ее большей части (как у Солоухина)? Может быть, как раз то, что вошло в нее из стиха, и помогло ей в конце концов справиться со столь трудной и сложной задачей? Тогда, надо полагать, дело обстоит гораздо сложнее, чем простая перекличка мотивов и образов, переходящих из стихов в прозу и из прозы в стихи. Значит, воздействие стиха, с его особыми внутренними законами, оказалось настолько велико, что он преобразовал, по-видимому, самую молекулу прозы и, не отняв от нее некоторых присущих ей свойств, создал новую форму — нечто третье? . .

## НЕЧТО ТРЕТЬЕ

И Берггольц и Солоухин решительно отказываются определить жанр своих произведений.

Солоухин даже предпослал «Капле росы» специальное вступление, написанное в виде диалога с неким воображаемым собеседником — таким любителем литературных классификаций и рубрик. Любитель классификаций говорит автору:

— Ну, а теперь Расскажи мне, что ты сейчас пишешь.

— Я пишу книгу.

— Повесть?

— Н. . . не совсем.

— Роман?

— Нет. Ее совершенно нельзя назвать романом.

— А, я знаю, ты опять пишешь очерки.

— Вряд ли. . .

<sup>8</sup> О распространенности лирической прозы как характерной примете мирового литературного развития в XX веке см. в статье: Б. Сучков. Современность и реализм. «Знамя», 1963, № 5, стр. 173.

— Так, видно, это будет нечто автобиографическое?

— Смотря как понимать автобиографию. Чтобы ее написать, нужно рассказать о людях, с которыми пришлось повстречаться в течение жизни. Автобиография состоит не из описания самого себя, а из описания всего, что ты увидел и полюбил на земле.

— Так что же ты пишешь в конце-концов?

— Книгу» (1).

То же и у Берггольц. Называя свое повествование то «неопределенными записями», то «открытым дневником», то «исповедью», она все же отдает предпочтение слову «книга». «Главная книга писателя — во всяком случае моя главная книга — рисуется мне книгой...» и т. д. (26).

Почему же именно *книга*?

Тут небезынтересно послушать А. Твардовского, который, как известно, тоже неоднократно прибегал к этому же слову — и в «книге про бойца», и в поэме «За далью — даль». Кстати, оба эти произведения лишены сюжетной закругленности: «Василий Теркин» написан «без начала, без конца», а «За далью — даль» является серией путевых картин и разрозненных воспоминаний, в которых «нет ни завязки, ни развязки — ни поначалу, ни потом», — в этом отношении расшифровка А. Твардовским понятия «книга» действительно может пролить свет на некоторые особенности и «Дневных звезд» и «Капли росы».

А. Твардовский пишет так: «Я не долго томился сомнениями и опасениями относительно неопределенности жанра, отсутствия первоначального плана, обнимающего все произведение наперед, слабой сюжетной связанности глав между собой (чувствуете ли, как все это близко к «лирической прозе»? — А. П.). Не поэма — ну и пусть себе не поэма, — решил я; нет единого сюжета — пусть себе нет, не надо; нет самого начала вещи — некогда его выдумывать (ведь, — как пишет Солоухин, — «никогда не знаешь, как повернется ход событий», — А. П.); не намечена кульминация и завершение всего повествования — пусть, надо писать о том, что горит, не ждет, а там видно будет, разберемся. И когда я так решил, порвав все внутренние обязательства перед условностями формы и махнув рукой на ту или иную возможную оценку литераторами этой моей работы, — мне стало весело и свободно» (очевидно, Твардовский испытал здесь то же высокое чувство внутренней свободы, о котором говорит и Берггольц в одной из глав «Дневных звезд», что, дескать, «весело рухнули перегородки между искусством и жизнью»).

«Жанровое обозначение „Книги про бойца“, — продолжает далее Твардовский, — на котором я остановился, не было результатом стремления просто избежать обозначения „поэма“, „повесть“ и т. п. Это совпадало с решением писать не поэму, не повесть или роман в стихах, то есть не то, что имеет свои узаконенные в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные

признаки. У меня не выходили эти признаки, а нечто (нечто третье? — А. П.) все-таки выходило, и это нечто я обозначил „Книгой про бойца“. Имело значение в этом выборе то особое, знакомое мне с детских лет звучание слова „книга“ в устах простого народа, которое как бы предполагает существование книги в единственном экземпляре. Если говорилось, бывало, среди крестьян, что, мол, есть такая-то книга, а в ней то-то и то-то написано, то здесь никак не имелось в виду, что может быть и другая точно такая же книга. Так или иначе, но слово „книга“ в этом народном смысле звучит по-особому значительно, как предмет серьезный, достоверный, безусловный».<sup>9</sup>

Одним словом, это должна была быть не иначе как «книга жизни» — самый серьезный и лишенный условностей литературный жанр, своего рода исповедание.

А можно ли представить себе исповедание с расчерченным наперед планом, с заранее взвешенной кульминацией и теми хитро-сплетениями сюжета, что рассчитаны на предупреждение читательского зевка?

Исповедание рождается лишь в значительную минуту жизни, и рождается прежде всего из чувства, оно чисто, бескорыстно и внешне безыскусственно.

Как много таких исповеданий, без какого-либо расчета на будущее читательское внимание, дала нам прошедшая война! Сколько дневников, писанных слабыми от голода руками, при дрожащем свете коптилок, оставила нам одна лишь ленинградская блокада! И, вероятно, так велико было желание оглянуться в те трагические минуты разом на всю свою жизнь, что во многих из них наряду со скорбными подневными записями находим мы еще и воспоминания — так часто бывает с людьми на краю их неизбежной или возможной гибели, когда именно вся жизнь, все бывшее в ней, радостное и горькое, постыдное и высокое, проносится перед прощающимся взором, затуманенным последней, может быть, слезою. О, не случайно вспомнила их Берггольц в том месте своих «Дневных звезд», где объясняет она свое понимание Главной книги! Это лишь на первый взгляд кажется, что ее «ассоциативный метод» есть сугубо прихотливое и вряд ли даже объяснимое «расположение материала». Она вспомнила о дневниках ленинградцев-горожан именно тогда, когда попыталась с чем-нибудь сравнить прообраз будущей своей книги, в которой, по ее словам, должно быть что-то от дневника, «не пишущегося с расчетом на торжественную публикацию при жизни», потому что Главная книга — это не столько даже литературное произведение, сколько потребность высказать себя людям, времени, истории. «Записи некоторых дневников, — пишет она, — обрывались в минуту смерти автора.

---

<sup>9</sup> А. Твардовский. Статьи и заметки о литературе. Изд. «Советский писатель», М., 1961, стр. 127, 129—130.

То опалаяюще, то леденяще дышит победоносная ленинградская трагедия со многих и многих страниц этих дневников, где с полной откровенностью человек пишет о своих повседневных заботах, усилиях, скорбях, радостях. И, как правило, „свое“, „глубоко личное“ есть в то же время всеобщее, а общее, народное становится глубоко личным, воистину человеческим. История вдруг говорит живым, простым человеческим голосом» (33).

Надо думать, что и самый замысел «Дневных звезд», а вернее не замысел даже, а потребность в некоей предельно искренней и обязательно *общей* книге первоначально возникла тогда же, в трагические и высокие годы войны.

Эта потребность была присуща, как мы сказали, не одной лишь Берггольц, но и многим другим горожанам, многим другим писателям. Вот что, например, записывал в своем дневнике соратник Берггольц по блокаде Всеволод Вишневский: «Как хочется писать... Заново, обо всем,— всю виденную жизнь... Правдиво, от первых проблесков детского сознания... *Надо ж нам, пока мы живы, все рассказать.* Это и будет большая литература. Нас, писателей-большевиков, ведь еще мало знают. Мы еще многого не сказали, мы ограничивали себя».<sup>10</sup>

«Дневные звезды» Ольги Берггольц — это книга, где правдиво, от первых проблесков детского сознания, рассказывается вся жизнь. Вот почему она — главная.

Кроме того, она именно книга, т. е. не роман, не повесть, не очерк, а книга — в том смысле, как раскрыл это слово А. Твардовский, потому что другой точно такой же книги не было, нет и не может никогда быть. Почему? А потому, что индивидуальная жизнь человека, сколько бы ни было в ней сходства с другими жизнями, неповторима, единственна, а значит, и рассказ о ней является единственным в своем роде.

В этом отношении «книга жизни», «книга судьбы» действительно отличается от романа или, например, повести, которых и впрямь может быть много — особенно в том случае, когда они берут расхожую тему или сходный психологический тип, не говоря уже о «бродячих сюжетах», существующих не только в сказках, но, как мы хорошо знаем, даже и в производственных романах.

Надо помнить также, что в *книге* История не описывается — в том смысле, что вот, дескать, такие-то и такие-то события имели место, — нет, она выходит прямо из разверстого человеческого сердца, по колена в его крови, подталкиваемая его живым клокочущим ритмом, так что, строго говоря, мы временами читаем не рассказ, а как бы кардиограмму.

Между тем это нисколько не затрудняет нашего чтения: Берггольц недаром говорит, что ей хотелось написать книгу, «насыщен-

<sup>10</sup> Всеволод Вишневский, Собрание сочинений в пяти томах, т. 3, Дневники военных лет (1941—1942). Гослитиздат, М., 1956, стр. 226. (Курсив наш, — А. П.).

ную предельной правдой *нашего общего бытия*, прошедшего через мое сердце» (26). Индивидуальное не только не заслоняет у нее общего, но настолько естественно и гармонично слито с ним, что даже отдельные перебои пульса, зафиксированные в виде резких ассоциативных скачков и неожиданных переходов, все же до конца понятны нам. Она и сама в большой мере полагается на эту читательскую понятливость — ведь ее современник по-своему пережил то же самое, что и она, следовательно, по рассуждению Берггольц, он должен порою понять и то, что по каким-либо причинам было недосказано ею: «Мне хочется сказать о многом — сегодняшний день обязывает ко многому. Но если что-нибудь и не будет досказано мною, я знаю теперь более, чем когда-либо, что читатель, который вместе со мною пишет нашу Главную книгу, поймет меня до конца» (75).

Конечно, не каждая *книга* должна быть именно такой, как это вышло у Берггольц и отчасти у Солоухина. Формы могут быть многообразны, они и на самом деле многообразны, потому что чем же иным как не «книгами жизни» (но какими разными!) являются трилогия Федора Гладкова, «За далью — даль» Твардовского, «Середина века» Луговского, «Человек» Межелайтиса, «Любава» Ручьева и некоторые другие вещи последних лет? Да и вообще примечательной особенностью литературного развития в наши годы является заметно выраженное тяготение целой группы писателей к созданию произведений, которые точнее всего следует называть именно книгами, философскими и лирическими раздумьями о прожитой жизни, о времени и о себе. Как правило, они стремятся охватить «полустолетие», «наш век», причем, как и у Берггольц, «панорама века» является у них одновременно и «панорамой души». Владимир Луговской характерно называет свою книгу поэм «автобиографией века, которая была пережита в душе рядового участника великих событий столетия».<sup>11</sup>

Это — знамение времени. Человек, как никогда, ощутил себя полноправным участником «великих событий», а следовательно, и полномочным истолкователем и судьей.

Пожалуй, нет ничего удивительного и в том, что из всех видов искусств именно поэзия оказалась в этом отношении первой: она наиболее чутка и подвижна, грохоты и шорохи мира, незримые звуковые волны событий касаются прежде всего тончайших антенн стиха.

Самый художественный метод, с помощью которого решена архитектоника этой «панорамы», в сущности один и тот же — и у поэтов и у лирических прозаиков.

Это особенно очевидно, если сравнивать произведения весьма не схожих между собою художников — таких, например, как Твардовский и Луговской, Берггольц и Солоухин.

---

<sup>11</sup> В. Луговской. Раздумье о поэзии. Изд. «Советский писатель», М., 1960, стр. 26.

И вот оказывается, что все они, и поэты и прозаики, решительно отрицают принцип «цепочки», как назвал Луговской хронологически последовательное изложение событий. «Мне кажется, — писал он, — что душу явлений, душу событий нужно больше понимать, а не просто соединять», ибо «поэзия есть выражение души поэта, а через него — и души народа». <sup>12</sup> Композиционный принцип его книги хорошо выражен в словах:

А время?

Время двигалось рывками. <sup>13</sup>

Под «рывками» он имеет в виду ту ассоциативную связь событий, которая действительно не предполагает хронологии, описательства, иллюстративности. Луговской охотно прибегает к символам и многозначительным пропускам, избегая, насколько это возможно, соединительной беллетристической ткани и надеясь на обратный приток ассоциаций — уже от читателя. По существу его книга — монолог, произнесенный перед незримым другом-читателем. При множестве героев в «Середине века» главенствуют все же только двое: автор и его собеседник, при этом предполагается, что они понимают друг друга с полуслова.

«За далью — даль» ни по материалу, ни по стижу не похожа на «Середину века», но принцип исторической «цепочки» отвергается в ней не менее решительно и бескомпромиссно. После весьма злого критического пассажа в адрес беллетристов-описателей, начинающих обычно свое повествование не иначе как «с приезда главного героя на новостройку или в колхоз», Твардовский пишет:

Но сам лишен я этой хватки:  
И совесть есть, и лень, прости,  
В таком развернутом порядке  
Плетень художества плести... <sup>14</sup>

Потому, как и Луговской, Твардовский тоже свободно и прихотливо перемежает времена, и путешествие в пространстве у него то и дело сочетается с путешествием во времени. «Есть два разряда путешествий», — поясняет он, —

Один — пускаться с места вдаль,  
Другой — сидеть себе на месте,  
Листать обратно календарь.  
На этот раз резон особый  
Их сочетать позволит мне.  
И тот и тот мне к стати оба,  
И путь мой выгоден вдвойне. <sup>15</sup>

<sup>12</sup> Там же, стр. 51.

<sup>13</sup> Владимир Луговской. Середина века. Книга поэм. Изд. «Советский писатель», М., 1958, стр. 30.

<sup>14</sup> Александр Твардовский. За далью — даль. Сибирские стихи. «Роман-газета», 1961, № 8 (236), стр. 45.

<sup>15</sup> Там же, стр. 5.

Его книга тоже монолог, и в нем главенствуют все те же два героя:

Всего героев —

Да мы с тобой.<sup>ты да я,</sup>  
Так песня спелась...<sup>16</sup>

Переходя к «Дневным звездам» и «Капле росы», мы сразу же обнаруживаем, что попадаем в то же совершенно особое «измерение времени», в каком находились, читая «Середину века» и «За далью — даль». Только в отличие от Луговского и Твардовского Ольга Берггольц, например, идет еще дальше и вместо тех, достаточно условных «суток», о которых Твардовский писал, что они вместили у него целое десятилетие, и вместо «рывков», на которых построена «Середина века», вместо всего этого, кажущегося ей недостаточным, она берет за «единицу повествования» *скорость света*, некий «лучевой пучок», разом пронзающий и объединяющий всю жизнь, все человеческое бытие в его прошлом, настоящем и будущем. И поскольку скорость эта фантастична и даже попросту недоступна обыденному человеческому ощущению, потому что она не столько даже скорость света, сколько, судя по всему, скорость мысли, то и рождается странное впечатление как бы отсутствия самого времени, его, что ли, несуществования. По этому поводу она пишет: «Сказали когда-то: времени больше не будет. Верите ли вы, что это верно, — я знаю это, я знаю, как не бывает времени! В тот день его не было — все оно сжалось в один лучевой пучок во мне, все время, все бытие. И весело рухнули перегородки между жизнью и смертью, между искусством и жизнью, между прошлым и будущим. О, как хрупки они оказались, как условны, как легко было мне наслаждаться *всей жизнью сразу*, всей поэзией и всей трагедией ее на самом ее краю» (103). В этом по-эйнштейновски относительном мире времени человеческая мысль легко и свободно исторгает самые далекие и стремительные, как свет, ассоциации; их скрещивания, перемежения и расхождения и образуют собою причудливую игру времени в лирической прозе «Дневных звезд». Но проза не была бы прозой, она немедленно перешла бы в стихи, если бы Берггольц силою воли и искусства не умела «остановить мгновенья». Остановки и замедления, позволяющие рассмотреть подробности бытия, насыщены у нее множеством точных, реалистических, выразительно живых деталей.

Солоухин, как и Берггольц, описывает в своей книге три десятилетия. Его «Капля росы» тоже построена на чисто лирическом перемежении времен, несколько замаскированном, однако, обстоятельностью интонации. Как и его предшественники, он сразу же предупреждает, чтобы от него не ждали традиционного «рассказа по порядку». По убеждению Солоухина, такой рассказ потребовал бы,

<sup>16</sup> Там же, стр. 45.

во-первых, нескольких пудов бумаги, а, во-вторых, читать его «было бы, пожалуй, еще труднее, чем даже то, что у меня теперь получилось» (37). Поэтому, — говорит он, — «не сердитесь, если то и дело придется переноситься из сегодня в довоенное время, а оттуда — в нынешний день» (2).

Правда, у него нет тех экстатических состояний, когда время кажется вдруг исчезнувшим или, во всяком случае, летящим со скоростью света. «Видения прошлого, картины настоящего, мечты о будущем . . . переменяются» у него «одна на другую» довольно плавно и как бы с осторожностью, но самый принцип перемежения, помноженный на ассоциативность и специфически стиховую символичность образа, самый этот принцип выдержан неуклонно от начала и до конца. Характерное для Берггольц словечко «вдруг», являющееся у нее своеобразным поворотным ключом сюжета («вдруг я вспомнила. . .»), нередко играет такую же роль и у Солоухина. Только в отличие от Берггольц, обычно добавляющей к своему «вдруг» еще более характерное для нее «не знаю почему», он, как правило, и сам бывает заинтригован возникшей под его пером неожиданностью, и там, где в «Дневных звездах» время продолжает двигаться со скоростью лучевого пучка, Солоухин приостанавливается и раздумчиво дает пояснения, отсюда и плавность сюжетных переходов.

Не знаем, сознательный ли это «прием» или «просто так вышло», но только иллюзия обстоятельства как нельзя более подходит к «Капле росы», этому повествованию о деревне. Солоухин спускается и поднимается по вертикалям памяти с крестьянской неспешной хозяйственностью и даже как бы с цепкостью. Конечно, он пропускает целые ступени, огромные промежутки времени, по его собственному выражению, «валяются в темноту», но иллюзия обстоятельства уже околдовала читателя: валяются, значит, так и надо, значит, и не было там ничего такого, на чем следовало бы задерживать глаз. . .

Интересно у Солоухина и другое. Он ведь сравнительно еще молодой человек, но прислушайтесь к интонации и вы поймаете себя на ощущении огромности прожитой им жизни — огромности жизни, прожитой страной на протяжении всего лишь трех десятилетий. Он рассказывает о своем детстве и ранней молодости таким образом, словно это было лет семьдесят тому назад — как дед среди внуков: «Из снопов на ржаном ли, на пшеничном ли поле ставили крестцы. Кладся на жнивье сноп, на него крестом, колосьями друг на друга, еще четыре снопа. . . На четыре снопа клали еще четыре, потом еще четыре, и так пять слоев. В каждом крестце — двадцать один сноп, и считать не нужно. . .

«А теперь уж и „сложек“ не видно на полях вокруг села. Ни этих серпов, ни поясков из соломы, ни крестцов, по двадцати одному снопу в крестце, ни этих укладываний снопов на телегу, ни этих приводов, возвращаемых лошадьми. . . Просто выходят на поля

комбайны (их пять в нашем колхозе) и за несколько дней делают все то, что называлось непридуманным, но где-то в глубине России, в глубине народа рожденным словом „страда“.

«Около иных сараев и до сих пор еще, полузатянутые землею, виднеются большие шестерни. Теперешние мальчишки поди уж и не знают, для чего были нужны эти шестерни, и как это погоняли лошадей, и как это все происходило. Хотя времени прошло не век, не два, а каких-нибудь двадцать лет» (22, 24—25).

В другом месте снова: «Сказать бы им тогда, что не только их дети, но сами они лет через десять позабудут, что были когда-то пояски и что даже обыкновенный серп найти в селе будет невозможно, конечно, не поверили бы взрослые такой фантазии» (22).

И опять: «Казалось невероятным: как это вместо керосиновых ламп, зажигаемых как можно позднее и гасимых как можно раньше, как это вместо красноватых, проступающих из летней или зимней ночи окон вдруг появятся ярко-белые полосы света на сугробах ли, на зеленой ли траве» (49).

Отсюда же и эти бесчисленные, рассеянные по книге «я еще помню...», «на моей еще памяти...», «помню, когда...» и т. д. И эти горькие строчки, которые, по справедливости, тоже следовало бы писать в глубокой старости: «Нету больше ни Ивана, ни Тони, ни Бориса, ни Шуры...».

Да, жизнь страны или, говоря словами Берггольц, общее бытие было настолько огромно и велико, что «его хватило бы на несколько поколений» (42). Но оно пришлось все лишь на одно, и это всего лишь одно поколение явилось свидетелем и участником величайших и драматичнейших преобразований, захвативших не только нашу страну, но и весь мир. Двадцатый век видел еще Льва Толстого и молодого Ленина, вместе с Блоком слушал он «музыку революции» и наблюдал, как в «России во мгле» засвечивались и разгорались первые электрические лампочки, а потом были эти необыкновенные пятилетки и, наконец, война — жесточайший экзамен всему, что было сделано, и всему, что еще только собирались сделать... А сегодняшний день? Его порывы в космос и очевидный уже для всех конец давнего позорища человечества — колониального рабства, но зато и этот Дамоклов меч, повисший над целой планетой, который если еще и не обрушился на нее, то лишь ценою ежеминутных и непрерываемых усилий всех людей доброй воли.

Это обилие событий, лихорадочно сменяющих друг друга, из которых почти каждое касается любого человека, это странное существование в душе современника как бы разных эпох, пережитых им, однако, в пределах обычной человеческой жизни, эта небывалая, поистине планетарная взаимосвязанность событий, лиц, движений, — все это неотступно требует от искусства сегодняшнего дня пригодных для себя средств выражения. Лирическая проза — одна из форм таких поисков, вот откуда ее кинематографические на-

пльвы, ее отказ от событийной последовательности, ее стремление совместить одновременное в рамках одной судьбы и даже в рамках одного мгновенья, ее, наконец, символичность и родственность стиху.

Характерно в этом отношении само восприятие Истории и Ольгой Берггольц и Солоухиным. Хотя, как мы говорили выше, они стремятся писать лишь о том, что было пережито ими самими, пережито лично, они все же временами отступают от этого принципа, но отступают своеобразно: не пережитое лично они тем не менее включают в собственную жизнь, в личную свою биографию.

Одна из глав «Дневных звезд» называется «Это мое!». Берггольц рассказывает в ней, что была у них в детстве «такая игра. . . да нет, пожалуй, не игра, а что-то серьезнее: вот если увидишь что-нибудь поразившее воображение — красивого человека, необыкновенный домик, какой-то удивительный уголок в лесу — и если первый протянешь к этому руку и крикнешь: „Чур, это мое!“, — то это и будет твоим, и ты можешь делать с этим что хочешь. Например, если это здание, дом, ты можешь населить его кем хочешь, рассказывать о них и о том, как они там живут, какие там комнаты или как ты сам там будешь жить. Если это человек, то можешь вообразить о нем все, что тебе хочется, дать ему любую жизнь, словом, все можешь ты в воображении своем сделать с тем, что стало твоим. Но самое главное, что это — картина, город, человек — твое и никто из ребят не может уже покуситься на это, потому что все знают, что оно — твое, и ты сам знаешь. И не было никаких сомнений что это действительно принадлежит тебе. Тогдашнюю удивительно абсолютную уверенность в праве нерушимого обладания я помню по сей день. „Моей“ была картина Куинджи „Лунная ночь на Днепре“; „моей“ была старшеклассница Таня Козлова, девушка с круглым русским лицом и тихими, большими серо-голубыми глазами, не красавица, даже немножко курносая, но такая милая, что глаз нельзя было отвести; она и не знала, что она — „моя“. „Моим“ стал Севастополь, матрос Кошка и адмирал Нахимов, когда мы прочитали книжки Лукашевич и Станюковича об обороне Севастополя; Муська мне ужасно завидовала, и хотя я великодушно уступала ей французов и даже Наполеона, она говорила: „Куда мне их . . .“. Потом еще „моим“ был один еще ручеек в лесу, выбегавший из-под зелено-мшистого, точно плюшевого камня, прозрачный неистово светящийся и ужасно ворчливый. Он ворчал и бормотал почти по-человечески, во всяком случае одно слово, которое он баском упрямо твердил — „буду-буду-буду. . .“, — было слышно совершенно ясно. . . Кем он собрался быть — он не говорил. . . Наверное, каким-нибудь чудным водопадом, но где-то далеко, куда мы не могли пойти. Да, много чего у меня было в детстве, столько богатств, столько „моего“, что и не вспомнить» (36—37).

Ярчайшей особенностью Берггольц как раз и является ее удивительная способность быть чрезвычайно активной, даже агрессивной

в отношении общего бытия, всем проявлениям которого она властно и с абсолютной уверенностью «в праве нерушимого обладания» говорит: «Чур, это мое!». Потому-то ее собственными (уже без кавычек) сделались впоследствии и первые пятилетки, и революционная поэзия, и муки осажденного Ленинграда, и судьбы далеких стран. Ее собственной, лично пережитой стала и вся история советской страны — ведь она и сама росла вместе с нею. Но раз так, раз «общее» является «моим», то, значит, и то, что в силу каких-либо обстоятельств не было пережито лично (как не была, скажем, пережита оборона Севастополя и война 1812 года), значит и это может быть включено в собственную жизнь, в интимную биографию. Поэтому-то, рассказывая, например, о плане ГОЭЛРО и Восьмом съезде Советов, на котором Кржижановский делал доклад, и о разговоре Ленина с Уэллсом по поводу электрификации страны, Берггольц пишет, что и эти не пережитые ею лично события она «горделиво включает» в свое детство «как нечто ему принадлежащее, как его достояние». «Вечно гордись ими, жизнь моя, гордостью глубокой, целомудренной, молчаливой, открытой — гордись всегда, помни о них всегда, что бы ни случилось с тобою, со страной, с народом!» (20).

Горделиво включает в свою жизнь не пережитое им лично и Солоухин. Подобно Берггольц, сказавшей «мое!» не только ближней истории, но и дальней, и двенадцатому году, и Смутному времени, Солоухин тоже пишет о приметах древней Руси, проступающих на его родной Владимирщине то ли в виде найденного колхозницей старорусского шлема, то ли в облике старинных соборов, созданных гениальными русскими мастерами, то ли в полустертых надписях на могиле Багратиона . . . И это, несмотря на неустанные предупреждения, что рассказывает он лишь о том, что сохранила ему его собственная память!

Но ведь и Луговской, написавший, по его собственным словам, «автобиографию» и начинающий ее, как и подобает, с собственного детства, тем не менее чуть ли не с первых строк пишет о древней Руси.

Очевидно, слишком велико это чувство сопричастности к народной судьбе, чтобы можно было удержаться в рамках настоящего времени, да и события собственно автобиографического опыта лишь подтверждают существование, как говорит Берггольц, «Большого Времени», которое живет в душе каждого следующего поколения все сразу, неразрывно, вместе со своим прошлым, настоящим и будущим. Это — исторический опыт народа.

Большое Время, живущее в лирической прозе Берггольц и Солоухина и так тесно, органически и естественно сопряженное с их личной жизнью, придает ей несколько неожиданную для читателя эпичность. Неожиданную потому, что перед нами все же лирическая проза, импрессионистичная, разбросанная, субъективная, едва оторвавшаяся от дневника и почти не оторвавшаяся от стиха.

И что, казалось бы, может поведать она торопливым людям своего времени, чтобы оглушенные газетами, пронизанные радиоволнами, ослепленные светом своих городов, они остановились бы и вслушались в ее исповедническую речь?

Останавливает голос народной памяти, той необыкновенной Памяти, что, как сказано, существует вся сразу, вместе с прошлым, настоящим и будущим, потому что она — исторический опыт народа, простирающийся от предков к далеким, еще не рожденным потомкам.

А что же такое эпос как не исторический опыт народа, запечатленный в слове?

Отблеск эпичности, лежащий на страницах «Дневных звезд» Ольги Берггольц и отражающийся, хотя и слабее, в «Капле росы» Солоухина, есть отблеск народной истории в широком смысле слова.

## В КАПЛЕ РОСЫ

«Мы помним все», — говорит Берггольц в одной из глав своей книги. Она, по-видимому, и не заметила, что процитировала Блока. Но среди родничков поэзии, пронизывающих «Дневные звезды», среди своих и «чужих» стихов, «вскипающих» в ее памяти, Блок занимает особое место. Это Блок «стихов о России», «Возмездия» и «Скифов». Он возникает не только в открытых размышлениях об исторических путях, пройденных Родиной за несколько длинных сумрачных столетий, но чаще всего в минуты свиданий с ее природой.

«Мы вошли в Большую Волгу, когда поднималась огромная, тяжелая, темно-золотая луна в прозрачном и тихом небе и еще не совсем погас розовый свет на западе. Несказанный покой царил вокруг, и милая, добрая, не давящая, не поражающая дикой красотой, а ласкающая своим простором русская природа взახлеб, настезь, щедро раскрывалась перед глазами и сердцем... „Приюти ты в далях необъятных! Как и жить и плакать без тебя?“. Я твердила эти строки Блока как собственную мольбу. О, правда, правда, даже плакать без тебя нельзя, даже горевать. Ничего без тебя нельзя. А если ты есть, то все будет, все вернется, даже то, что кажется невозвратимым. И даже любовь вернется» (35).

Образ Родины — наиглавнейший: и у Берггольц и у Солоухина. У Берггольц свидания с природой редки, и, будучи человеком городским, она воспринимает ее целиком, вероятно даже и не задумываясь над тем, какие именно травы, и какие реки, и какие деревья раскрываются перед ней в этих необъятных любимых далях. Вероятно, даже само восприятие природы происходит у Берггольц прежде всего через призму искусства, в частности через стих Блока.

Солоухин же, наоборот, чрезвычайно внимателен к каждой «травяной мелочи», образующей пейзаж. Он перечисляет десятки

названий трав, деревьев, речушек и ручейков, и почти каждое из них не только объяснено, но еще как бы и испытано, продегустировано — на вкус, на цвет, на запах. Он не ленится нагнуться и подолгу бережно разглядывать даже мельчайший невзрачный цветок, будучи уверенным, что невзрачных цветов на Руси не бывает, а бывает лишь людская невнимательность, суетность и лень. «Невзрачная цветочная мелюзга!», — передразнивает он некоторых «городских», проходящих мимо, скажем, цветов брусники. «Сказав так, мы незаслуженно оскорбили бы один из самых изящных и красивых цветов, — разъясняет он далее. — Нужно только не полениться сорвать несколько веточек, а еще лучше опуститься на колени и бережно разглядеть... Если взглядеться, по тонкости работы, по изящности и хрупкости ничем не уступит брусничный колокольчик иному большому цветку. У ювелиров, например, мелкая работа ходит в большой цене». <sup>17</sup> А цветок черники, если опять-таки взглядеться, похож «на крохотный фарфоровый абжурчик, но такой нежный и хрупкий, что вряд ли можно сделать его человеческими руками». <sup>18</sup>

Эта внимательно-самозабвенная любовь его ко всему живому, что цветет, колосится, благоухает на родной земле, настолько велика и пронзительна, что прозы, хотя бы и лирической, для такой любви явно недостаточно — и она выпевается уже стихами:

Вы проходите мимо цветка?  
 Наклонитесь.  
 Поглядите на чудо,  
 Которое видеть вы раньше нигде не могли.  
 Он умеет такое, что никто на земле не умеет.  
 Например... Он берет крупинку мягкой черной земли,  
 Затем он берет дождя дождинку,  
 И воздуха голубой лоскуток,  
 И лучик, солнышком пролитой.  
 Все смешает потом (но где?!)  
 (Где пробирок, и колб, и спиртовок ряды?),  
 И вот из одной и той же черного цвета земли  
 Он то красный, то синий, то сиреневый, то золотой!  
 Мало этого! Семечко сделает он  
 Из земли, из воздуха и воды.  
 Такое, что взять-то никак не возьмешь,  
 Раскусишь, поищешь — ничего не найдешь,  
 А между тем все заранее спрятано там,  
 Что присуще живым цветущим цветам:  
 И корни, и стебель, и лепестки  
 (И краска припрятана для лепестков),  
 И способность вырасти именно возле реки  
 Или именно вдалеке от ее берегов! <sup>19</sup>

<sup>17</sup> Владимир Солоухин. Владимирские проселки, стр. 5.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Владимир Солоухин. Как выпить солнце. Изд. «Советский писатель», М., 1961, стр. 29.

У Берггольц стихи появляются также в «пейзажных» местах, но поскольку самый пейзаж у нее носит обобщенно-эмоциональный характер, то и стихи ее говорят об истории, о связи поколений, о национальных традициях, о любви.

Но характерно, что и Берггольц и Солоухин, каждый по-своему, стремятся обнаружить на своей земле вечное, устойчивое, нетленное — то, что пережило века, в чем сказалось исконное национальное начало и что будет существовать уже после нас, у наших потомков. С этой точки зрения фарфоровый абажурчик черники, с такой ювелирной тонкостью воспроизводящий сам себя из черного комочка простой владимирской земли, не менее ценен для Солоухина, чем и старинный собор, сработанный древними мастерами из «местного материала» — владимирской же глины, песка, камня и речной воды. А потому нельзя обижать эту талантливую землю — ни ее цветов, ни полей, ни рек, ни глины. Когда Солоухин с гневом и болью пишет о разрушении старинной церкви, или о загрязнении речных вод стоками химического завода, или о расточительной порубке лесов, то в этом мало увидеть лишь рачительность хозяйственного крестьянина, болеющего за добро, — тут в основе еще и чисто поэтическое чувство родины, желание сохранить ее «нетленную красу», так трогательно и беззащитно живущую среди нас. Он пишет о Георгиевском соборе в Юрьеве-Польском: «Мнения многих ученых сходятся на том, что этот собор, если и не заключать под стеклянный колпак, то все же надо бы сохранить: ведь второго Юрий Долгорукий уже не построят!

«Тем не менее Георгиевский собор в Юрьеве-Польском, можно сказать, разваливается. Один угол его отъехал и скоро разрушится. Никаких восстановительных или укрепительных работ там не ведется. Если не взяться как следует за реставрацию . . . , то мы можем оказаться последним поколением, имеющим возможность увидеть своими глазами эту истинную жемчужину, пролежавшую на зеленом берегу Колокши восемьсот лет».<sup>20</sup>

Берггольц пишет о калязинской колокольне, которая встает над водами словно пушкинская белая лебедь, и о тех немислимой красоты строениях, что уходят под воду и под землю, разваливаются и разрушаются по вине людей, не умеющих очароваться и оценить труд своего же народа. Она, правда, не вдается в хозяйственные подсчеты, как это делает Солоухин, не щадящий иногда своей лирической прозы ради простой, житейской, но в конечном счете они единомышленники в главном — в постижении красоты, а следовательно, и национальных традиций, среди которых и верность, и воинская доблесть, и гений простого народа. В стихотворении «Церковь „Дивная“ в Угличе» она писала:

... А «Дивную» — поди, восстанови,  
когда забыта древняя загадка:

<sup>20</sup> В. Солоухин. Владимирские проселки, стр. 34.

на чем держалась каменная кладка —  
на верности, на правде, на любви?  
Узнала я об этом не вчера  
и ложью подправлять ее не смею.  
Пусть рухнут на меня  
все три ее шатра  
всей неподкупной красотой своею.<sup>21</sup>

Своеобразнейшей особенностью лирической прозы и Берггольц и Солоухина является удивительное сочетание в ней двух родов художнического видения: крупнопанорамного (по десятилетиям) и детального, обращенного к наипростейшим элементам человеческого бытия и быта.

Для Берггольц это в сущности новая черта художественного метода. Никогда, даже в ранней прозе тридцатых годов, не была она так внимательна к мелочам быта. Бытие как совокупность нравственных, политических и философских координат почти всегда заслоняло у нее быт, т. е. совокупность чисто житейских, конкретных и будничных забот. Характерна в этом отношении ее блокадная лирика, в которой редкие приметы быта служат своего рода реликвиями и символами, они торжественны и многозначительны. В «Дневных звездах», не расставаясь с символичностью и высокой патетикой, она в то же время внимательно вглядывается в конкретный лик времени, ее интересуют мельчайшие морщины на его высоком челе, и все (все!) заботы, печали, огорчения и хлопоты, из которых складывалась жизнь современников, волнуют ее не меньше, чем крупные события. Движущаяся панорама «Дневных звезд» с ее стремительным крупным планом оказывается при ближайшем рассмотрении составленной из сотен мельчайших точно и внимательно переданных деталей людского быта. Это видоизменение художественной манеры становится особенно ощутимо, если сравнивать отдельные эпизоды «Дневных звезд» с соответствующими им местами из «Вступления» и блокадных стихов.

Одним словом, «капля росы» — как эстетический принцип — присутствует у нее на таких же значительных правах, как и в повествовании Солоухина.

Можно задуматься над тем, откуда появилась эта ненасытная, внимательная и все более усиливающаяся жадность к «мельчайшим проявлениям бытия». И почему в ней, в этой жадности, в этой долгой, пристальной внимательности, с которой оба художника смотрят на мир, почему есть в ней некая пронзительность, не лишняя горечи?

Берггольц отчасти приоткрывает эту непонятную и тревожащую странность. Обратите внимание, о чем бы ни писала она в «Дневных звездах», о детстве ли, или о встрече с соратником Ленина, или о прогулке с отцом в Зоологическом саду, как бы ни

<sup>21</sup> «Литература и жизнь», 1962, 29 июня.

пережевала она времена действия в своем повествовании и как бы далеко ни уходила по прихотливым орбитам своих ассоциаций, — все равно, каждый раз она возвращается обратно, к главному, к исходному, к тому, что, по-видимому, навсегда прорезало жизнь ее поколения — к войне.

То же и у Солоухина. Кратко описывая историю тридцати шести дворов, составляющих его деревню, он даже и в этом, поневоле кратком рассказе, тридцать шесть раз возвращается к войне, — ведь каждый двор отдал ей свою жертву.

И возвращаясь памятью к войне, оба не могут не думать о новой, еще более страшной и разрушительной.

Вот откуда это необычайно изострившееся зрение, позволяющее увидеть не только каплю росы, но даже и «то, как в крохотной росинке четко виднеются еще более крохотные отраженные ромашки, выросшие по соседству» (26).

Культ «живой подробности», исповедуемый обоими, есть своего рода протест против возможности бессмысленного уничтожения живого. Подробность, частность, мелочь осмысляются ими (и, разумеется, справедливо) как еще не познанная или не увиденная нами великая и прекрасная сложность жизни. Прекрасно на земле все живое — и большое и малое, травинка и собор, маленькая деревенская речка Ворша и Великий океан.

Это сочетание малого и великого, частности и истории, личности и эпохи, переданное через призму индивидуального сознания, является, повторяем, характернейшей особенностью лирической прозы Берггольц и Солоухина.

Это же сочетание резко отличает ее от тех тенденций в современной западной прозе и поэзии, с которой она имеет некоторые внешние точки соприкосновения (феноменологизм, шозизм).

По поводу «феноменологической» поэзии и прозы К. Зелинский писал, например, что культ чувственных подробностей человеческого бытия, свойственный представителям этого течения, не сочетается у них с широким взглядом на действительность и является своего рода бегством от насущных социальных проблем времени. «Феноменологической» поэзии и прозе присуще также пренебрежение к памяти, к прошлому и будущему: их «малый гедонизм» ограничивается настоящим мгновением, данной минутой, из которой он и пытается извлечь весь спектр человеческой радости. Это же в большой степени свойственно и шозизму.

Берггольц и Солоухин при всем своем обостренном внимании к «капле росы», к частности, к подробности, к вещности никогда, как мы видели, не ограничиваются ими. В капле росы, покоящейся на венчике цветка, они видят не только растущую «по соседству» ромашку, но и солнечный круг. Подробность является для них выражением общих и широких закономерностей, и свои произведения они строят как бы по принципу сферически расходящихся волн — от песчинки быта к дальним горизонтам мира.

В одном из стихотворений, отпочковавшихся от «Капли росы», Солоухин пишет, что

... надо уметь  
Золотую тончайшую нитку,  
Что лежит меж цветком и твоим  
настороженным сердцем,  
И ту нить, что от сердца протянута  
вдаль  
(Ну, допустим, к тюремной стене,  
За которой томятся герои),  
Нужно взять их концы и узлом  
завязать, не боясь.  
Как ни странно, но между дождем,  
омывающим листья и хвою,  
И далеким,  
За тысячи миль совершившимся  
взрывом  
Существует сегодня бесспорная  
связь.<sup>22</sup>

Вот этот-то «узел», завязанный в их лирической прозе, и делает ее такой емкой, и такой широкой, и такой многообъемлющей. По-литературоведчески «узел» этот есть *принцип композиции*. Но сказать так значит почти кощунствовать, потому что прежде чем завязаться в прозе, он стянул живое сердце поэта.

---

<sup>22</sup> Владимир Солоухин. Каждый день по утрам тороплюсь я узнать... «Литературная газета», 1962, 11 августа.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>В. А. Ковалев.</i> Проблемы стиля в советской литературе . . . . .	3
<i>П. С. Выходцев.</i> Субъективное и объективное в литературе (Поэтический образ) . . . . .	59
<i>В. В. Тимофеева.</i> Стиль поэта и эпоха (к дискуссиям о современном стиле) . . . . .	112
<i>В. А. Шошин.</i> Ответственность поэта . . . . .	140
<i>В. В. Бузник.</i> Собственный взгляд и гражданственная прозорливость . . . . .	170
<i>В. Я. Гречнев.</i> Сложность жизни и рождение характера . . . . .	220
<i>А. И. Павловский.</i> О лирической прозе (Ольга Берггольц и Владимир Солоухин) . . . . .	247

## Время, пафос, стиль

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы  
(Пушкинский дом)  
Академии наук СССР*

Редактор издательства *Е. А. Гольдич*  
Художник *М. И. Разуевич*  
Технический редактор *Н. Ф. Виноградова*  
Корректоры *К. И. Видре, Л. Я. Комм*  
и *А. Х. Салтанаева*

Сдано в набор 29/X 1964 г. Подписано к печати 23/II 1965 г. РИСО АН СССР № 105-186В. Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бум. л. 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub>. Печ. л. 17=17 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 18,89. Изд. № 2335. Тип. зак. № 1014. М-28018. Тираж 4500.  
ТП 1964 г. № 354. Цена 86 коп.

Ленинградское отделение издательства „Наука“  
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства „Наука“  
Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страницы</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
60	18 сверху	консонасную	консонансную
85	2 снизу	Л. Н. Тимофеев	Л. И. Тимофеев
86	3 сверху	Росии	России
179	19 снизу	тунеядцами	тунеядцам
230	2 „	молодым писателям	Молодому писателю

Время. Пафос. Стиль