

*МАРК СЛОНИМ*

ПОРТРЕТЫ  
СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

*ПАРАБОЛА*

Настоящая книга набрана и  
отпечатана в январе тысяча  
девятьсот тридцать третьего  
года в типографии Société  
Nouvelle d'Imprimerie et  
d'Edition на бумаге édi-  
tion supérieure teintée Na-  
varre. На обложке воспро-  
изведен портрет Б. Пастер-  
нака, работы Ю. Анненкова

*Copyright by Marc Slonime, Paris 1933.  
Tous droits de reproduction et de traduction  
réservés pour tous les pays.*

## ПРЕДИСЛОВИЕ

*В настоящей книге я не пытаюсь изложить и оценить все изменения, произошедшие в нашей словесности за время революции. Я не пишу истории советской литературы и не могу поэтому рассматривать те естественные влияния или искусственные воздействия, предметом которых она была в эти годы. Моя задача более ограничена: дать характеристики ряда видных представителей русской поэзии и прозы последнего пятнадцатилетия.*

*Творчеству «пролетарских писателей» и некоторых из попутчиков, не вошедших в этот выпуск, я предполагаю посвятить отдельную книгу.*



## СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

Во время войны в петербургских художественных салонах появился молодой паренек с золотыми кудрями, в русской рубашке, подпоясанной шелковым цветным пояском. Паренек на распев, по мужицки, читал восхищенным слушателям стихи о полях и облаках, о жатве и коровах. Его звали Сергей Есенин. Его покровители — Блок и Городецкий — пророчили ему славное будущее.

Есенин быстро сделался литературным баловнем. Многочисленные почитатели и поклонницы заласкали этого рязанского пастушка. В ту эпоху, на пороге революции, в интеллигентских кругах столицы была чрезвычайная мода на крестьянских поэтов. Непочтительные критики утверждали, что читателя, которому надоели утонченности и философское кружево символизма, потянуло на деревенскую поэзию, как лакомку после омара и трюфелей на черный хлеб с солью и гороховую похлебку. Среди выходцев из деревни усиленно искали нового Кольцова или Никитина. А некоторые кружки в произведениях самородков открывали тайны религиозной народной мудрости или мужицкого мистицизма.

Первые стихотворения Есенина были перепевом тех песен, которые он с детства слышал у себя на родине, в

деревне Рязанской губернии. В несколько идиллических, порою даже приторных тонах изображал он в них грустную природу Великороссии, медлительный ход ее рек, туманы над долинами, покосившиеся избы, непрехотливое существование, однообразный труд. Их прелесть была в бесхитростности, напоминавшей по непосредственному чувству и наивности словаря народные сказания или духовные стихи. Их туманный пантеизм был принят многими за мистицизм, и Есенин совсем не пытался разубеждать в этом своих новых друзей и ценителей. Он славословил Николая Чудотворца, пел о кротчайшем Иисусе, говорил о смирении, о милосердии. Его несколько стилизованные святые молились Саваофу, восседавшему на золотой тучке, Спас ходил среди его полей с дорожною клюкой, а Богородица спускалась на землю на легкокрылом облаке. Вся Россия его с мирными и бедными селами, молитвами и росными закатами была похожа на картинку, умилявшую своими нежными красками: золотой, голубой и розовой. Он охотно противопоставлял деревенскую простоту шумной суете города. Порою казалось, что дело цивилизации он мыслит противным законам природы и законам Бога.

Но это чуть лубочное видение родины, связанное с противопоставлением крестьянской Руси городской Вавилонской башне, не привело Есенина в угрожавший ему тупик буколической и расслабленной поэзии. Любовь к природе, кротости, тишине сочеталась у него с жаждой разгула, воли и траты сил. В нем была сильна та стихия, которая прорывалась в его песнях о разбойниках и ухалях. Под елейным обликом странников, покорных мужиков и смиренных юродивых, он видел пламя русской вольницы. Его первая поэма — о Марфе Посаднице, грозной

водительнице непослушных новгородцев, борющихся с царем. Его любимые герои—Васька Буслаев, мятежный Пугачев и «кандалные люди», каторжники и убийцы.

Уже в 1916 году в поэзии Есенина, среди умиленной безоблачности, раздаются громовые раскаты-предчувствия будущей бури.

Когда приходит революция 1917 года Есенин всецело поддается тому настроению революционно мистического мессианизма, который владеет поэтами этого периода и который находит такое замечательное выражение в «Двенадцати» Блока и в «Христос Воскресе» Андрея Белого.

Его лирически революционная утопия «Инония»—мечта о мужицком рае с новыми кипарисовыми избами, с каким то вселенским счастливым хозяйством, в котором свободные хлебопашцы, сбросив с себя гнет помещиков, чиновников и капиталистов, ведут безмятежное существование.

Социальный идеал Есенина оказался опять таки огромной идиллией в духе исконной крестьянской Руси, в полном согласии с природой. Коммунистические критики с некоторым правом назовут ее «мелко-буржуазной патокой». Любопытно, что в «Инонии», этой картине грядущего счастья и справедливости, нет упоминаний о городе: город для Есенина продолжал оставаться символом механической цивилизации, убивающей душу и порабощающей человека. Мотивы опрощения, возврата на лоно спасительной матери земли, отдаленно роднящие Есенина с Руссо, звучали в этих мечтах поэта о золотом веке грядущего человечества.

К этому времени Есенин уходит от своего прежнего мистицизма, и если образы его взяты из религиозных и

даже церковных представлений, то это скорее стилистическая привычка, чем выражение подлинного чувства.

В 1917-1919 г.г. Есенин опьянен видениями новой жизни. Ему кажется, что настала истинная победа той крестьянской стихии, которую он так любил и с которой органически был связан. Он воспевает революцию, как преображение, как новую Пасху. Его замечательное стихотворение «Певучий зов» начинается строфами, напоминающими церковные песнопения:

Радуйтесь!  
Земля предстала  
новой купели!  
Догорели  
синие мятели  
и змея потеряла  
жало.  
О, родина,  
мое русское поле,  
и вы, сыновья его,  
остановившие  
на частоколе  
луну и солнце —  
хвалите Бога!  
В мужичьих яслях  
родилось пламя  
к миру всего мира!  
Новый Назарет  
перед вами.  
Уже славят пастыри  
его утро.  
Свет за горами...»



В поэме «Товарищ» Иисус Христос сходит на землю, чтобы помочь русскому люду в его борьбе за равенство и волю. Но Христос пронзен полицейской пулей, и его вновь погребают, вместе с жертвами революции, на Марсовом поле, тогда как на улицах звенит железное слово: «республика».

А в «Инонии» Есенин обращается к Америке с грозным предостережением: «страшись по морям безверия железные пускать корабли». Он пророчил ей, что все ее гиганты падут перед силой природы и нового воскресенья, и тогда на полях ее вырастут новые сосны, а реки, просверлив каменные преграды, потекут, синяя лазурью.

Но все эти мечты Есенина были чересчур быстро разрушены действительностью. В то самое время, когда он славил революцию на своих деревенских гусях и вводил в русскую поэзию образы, взятые из былин, народных присловий и духовных сказаний, в России гремели речи о победе пролетариата и его диктатуре, о борьбе с мелкобуржуазным крестьянством, о материалистическом понимании событий и о марксистском подходе к искусству. Он все еще пел о колосьях, телках, пашнях, о Спасе и кротости, — а вокруг него разговаривали пулеметы, свирепствовала гражданская война и руководители жизни приказывали отменить за ненадобностью лирическую жалобу и мистическую умиленность. Тот самый железный век, которого страшился Есенин, шествовал непобедимым шагом, топча нивы и цветы. На гибель было обречено все то, что было близко Есенину, и он сознавал это все яснее и непреложнее. Он понимал, что революция выкинула лозунги жестокой борьбы и мирового насильственного переворота, а не идиллического преображения, что город наступает на деревню с пушками и карательными отрядами,

что вожди народа мечтают не об «Инонии», а о заводах, фабриках, городских фаланстерах, о новой Америке, что кровью и железом будет выжжена прежняя избяная Русь, и что новые времена и новые песни совсем не похожи на поэтические грезы рязанского паренька.

Сперва Есенин попытался войти в этот жестокий мир и принять его. Он захотел найти иные слова для своих стихов и новую форму для собственного существования. Он отдался тому началу удали и бесшабашности, которое было в нем так живо.

В 1919-1920 г. Есенин становится во главе так называемого «имажинистского течения» в русской поэзии. У него всегда была большая склонность к яркой, несколько преувеличенной и причудливой образности, к неожиданным сравнениям: заря, как волчиха, тучи, как озера, месяц, как рыжий гусь — вот некоторые из них, взятые наугад из одного стихотворения. В поэтике Есенина сказывались народные истоки его творчества, типичная для фольклора цветистость и любовь к метафоре. Вместе с несколькими второстепенными поэтами, Есенин провозгласил главенство образа в поэзии. По мнению некоторых наиболее крайних сторонников имажинизма (Мариенгоф и Кусиков), образ в поэзии важнее смысла или ритма: цепь образов является существом поэтического искусства. А для того, чтобы образы эти могли дойти до читателя и поразить его воображение, необходимо, чтобы они были как можно более неожиданны и резки.

Теория имажинизма была одной из тех скоропреходящих мод, одной из тех многочисленных литературных выдумок, которыми изобилвала послереволюционная эпоха: тогда казалось, что и в области поэзии необходимо произвести радикальный, революционный переворот. Но

если у разных последователей имажинизма не получилось ничего, кроме нескольких дерзких образов и скандальных выступлений в поэтических кружках, Есенин быстро преодолел «детскую болезнь» имажинизма. Он вероятно не сознавал, что искал в образности спасения от того социального приказа, который надвигался все грознее, требуя от поэзии не поэтических достоинств, а идеологических утверждений. Под видом созвучного революции новшества, он невольно защищал свое право на лирику и на поэтическое, а не рациональное видение мира.

В начале «имажинизма» Есенин был весьма близок к озорству и даже хулиганству. Он хотел поразить своих слушателей сравнениями в роде: «я нарочно иду нечесаным, с головой как керосиновая лампа на плечах». Его поэма «Пугачев» полна утомительных сближений и аллегорий. В ней все действующие лица говорят однообразно скучным языком: «клещи рассвета в небесах из пасти темноты выдергивают звезды словно зубы», «вымя зари, красношерстной верблюдицы, жадно сосут мои глаза».

Несомненно, что многое в поэтических выступлениях Есенина в 1921-1922 г.г. не только было продиктовано желанием найти новый способ поэтического выражения, не только соответствовало общему состоянию русской поэзии, стремившейся разрушить заповеданные символизмом каноны, но и объяснялось его внутренним состоянием, мучительными судорогами его метаний и раздвоенности.

Глубокий душевный надлом происходит к этому времени у Есенина. Он чувствует себя каким то лишним, всему чуждым человеком. Ему нечего делать в этой атмосфере гражданской войны, коммунистических лозунгов, стальных людей, беспощадного фанатизма и суровой ответственности.

Не надо думать, будто Есенин сознательно осуждал окружающую его действительность или давал себе отчет в тех социальных и экономических условиях, которые делали из него «лишнего человека» в советском государстве. Он ощущал свою неприспособленность чисто эмоционально, и разлад с окружающей средой воспринимал, как личную неудачу. Он оставался одиноким и неприкаянным в эпоху, когда все живое в стране принимало какое то участие в общем деле, в коллективном творчестве или борьбе. Ни сам Есенин, ни его поэзия никак не могли влиться в общий поток, и обостренное сознание личного и поэтического отщепенства приводило поэта то к припадкам тоски, то к дикому разгулу. Порою Есенину казалось, что именно разгул сближает его со стихией революции, что в озорных поступках найдут выход его бунтарские порывы. Тогда то он писал «Москву кабацкую» и «Исповедь хулигана», говорил, что если бы не родился поэтом, то был бы непременно разбойником и воров и являлся непременно посетителем всех столичных притонов. Он точно надеялся утопить свою нежность и женственность в вине, в кутежах, забыть свои тоскующие песни в грубых выкриках об «измызганных ляжках дорог» и «об окровавленном венике зари». Он с головой бросился в эту городскую жизнь, полную пороков, бездушия и расчета, и попытался быть как все, быть по волчьей, войти в общий хор, завертеться в карусели дешевых наслаждений, меняющихся любовниц, саморекламы и напускного цинизма. Есенин захотел стать циником, чтобы освободиться от той «первоначальной чистоты», которая в годы революции тяготила его, точно каиново клеймо. Цинизм Есенина и все, что из него вытекало — уличные безобразия, выходки, дерзкие речи, стихи и по-

ступки, — были проявлением инстинкта самосохранения. Он хотел спасти себя, переделать себя — цинизмом, кабаком, женщинами. Все самосожжение Есенина — стремление освободиться от того, чего не приемлет страна, в которой он родился, эпоха, в которую ему суждено жить. Революционная Россия не принимала лирики — и Есенин тщетно пытался заменить ее хриплой городской чапушкой.

Все, однако, оказалось безуспешным: кутежи, приключения со знатными иностранками, поездки в Европу и Америку, истерические восклицания о собственной гениальности, фатовато заломленный цилиндр, в котором Есенин входил в дансинги Парижа и Берлина, и вся эта безумная трата сил, которой поэт хотел заглушить свой настойчивый внутренний голос: «Живой души не перестроить в век: прядите, дни, свою былую пряжу. Нет! Никогда с собой я не полажу — себе, любимому, чужой я человек».

Именно тогда, когда по России ходили рассказы о сумасбродствах Есенина, а сам он буянил в Европе, его душевная трагедия обострялась и ширилась. Все его попытки окончились полным провалом. Он все растерял, все сжег, но себя не переделал, и с новой мукой ощутил внутреннюю пустоту и ненужность. Поэтическое его озорство обладало такой же малой степенью убедительности, как и буйство жизненное. Постоянное противоречие раздирало этого русского парня, притворявшегося будто хулиганство — его стихия. Напрасно он говорил о себе: «только сам я разбойник и хам и по крови степной конокрад», напрасно уверял, будто хотел бы «где нибудь с кистенем стоять». Ему свирель была милее кистеня, и он не мог освободиться от песенного плена. Не город и не кабак,

а деревня, дороги, проселки манили его. Его больше всего волновали воспоминанья об утраченной свежести, о заросшем пруде, о хриплом звоне ольхи.

Его неудержимо тянут к себе старый дом, которому он изменил, родина, от которой хотел убежать. В простых лирических строках Есенин говорит о своей тоске и метаниях. Перед памятником Пушкина стоит он как пред причастьем. Отравленный горькою отравой, усталый от непутевой жизни, мечтает он вновь возвратиться в страну березового ситца, к мудрой простоте полей.

Но в то же время он сознает, что возврата нет, не может быть, потому что «вся душа в крови», молодость прошла, и он провожает ее стихотворением, которое войдет во все русские хрестоматии, как лучший образец лирики Есенина: «не жалею, не зову, не плачу, все пройдет как с белых яблонь дым, увядающа золотом охваченный, я не буду больше молодым».

Когда Есенин понял, что все метания не привели ни к чему, но что навсегда потеряна прежняя чистота и душевная безмятежность, его поэзия достигла высокой лирической напряженности. Лучшие произведения Есенина были написаны на тему о его разладе и отрыве от жизни. Он признал свое поражение и сумел сказать о нем простыми, волнующими словами.

В одном из ранних стихотворений Есенин описывает красногривого жеребенка, пытающегося догнать поезд.

С ласковой укоризной он говорит ему: «милый, милый, смешной дуралей, ну куда он, куда он гонится! Неужель он не знает, что живых коней победила стальная конница?». Но сам Есенин пытался догнать стальную конницу своего века, и остался далеко позади нея. «О, кого же, кого же петь в этом бешеном зареве трупов», воскли-

цал он в страшные годы голода и братоубийства, и прибавлял: «никуда не пойду с людьми, лучше вместе издохнуть с вами, чем с любимой поднять земли в сумасшедшего ближнего камень». Он про себя заявлял, что «не обидит ни козы, ни зайца» — и это в дни, когда, по выражению Гумилева, человеческая кровь была не дороже изумрудного сока трав.

Последнее бегство Есенина также не удалось. Он и на родине оказался чужим. Его никто не узнает на селе. Да и он не узнает той Руси, которую прежде воспевал. От ее идиллической тишины, от ее ласковых святынь не осталось ничего: мужики говорят о боях и войне, шумные комсомольцы спускаются с холма, распевая агитационные куплеты вместо прежних песен. И у поэта вырывается крик: «вот так страна! Какого ж я рожна орал в стихах, что я с народом дружен? Моя поэзия здесь больше ненужна, да и, пожалуй, сам я тоже здесь ненужен». Он никак не может попасть в ногу с современной ему жизнью. Про него могильщик скажет: «вот чудак! Он в жизни буйствовал не мало. Но одолеть не мог никак пяти страниц из «Капитала».

Есенин прекрасно сознает свое «чужачество» «Я человек не новый, что скрывать», пишет он в одном стихотворении. «Остался в прошлом я одной ногою, стремясь согнать стальную рать, скольжу и падаю другою».

Ему кажется, что он прошел мимо чего то самого важного и нужного, а жизнь прошла мимо него. Он не в силах перестроить себя, потому что он сам себе «чужой», но он не может и выдержать пустоты в себе и опустошенности вокруг себя. «Чорный человек», о котором пишет он в своей замечательной предсмертной поэме, неустанно терзает его угрызениями совести. Круг безнадежности

смыкается, и для Есенина нет иного пути, кроме добровольного выхода из игры. «Друг мой, друг мой, прозревшие вежды закрывает одна лишь смерть». Самоубийство страшной чертой подводит итог этому недолгому и неудачному существованию.

Последние стихи Есенина были, пожалуй, и наилучшими в его творчестве. Взамен тяжелого литературного груза символизма, вместо искусственных построений замысловатых поэтических теоретиков, вместо футуристической претенциозности и барабанной революционности, Есенин принес стихи о простых и непосредственных человеческих переживаниях. В последний период перед смертью он отказался от ухищрений имажинизма и ввел в свой поэтический обиход разговорные выражения, сознательно снижая метафоры и сближая песенный крестьянский лад или размер деревенских частушек с более изысканными формами современной ритмики. Поэт глубоко народный, национальный по всем формальным моментам своей поэзии, он обладал той «прелестью», тем несколько сладким ядом безволия, меланхолической музыкальности и растравы, которые огличают лириков женственного типа.

Он был певцом целого поколения, как и он погибшего в революционную бурю. То, что стало его личной трагедией и привело его к страшному концу, было близко и родственно тысячам русских людей. Они читают собственную биографию в истории его судьбы. Они слышат собственные жалобы в его песнях тоски и надлома.

В эпическую эпоху огромных сдвигов, безумных событий, исполинского сжигания жизни и энергии, Есенин тосковал по мирным закатам и незамутненным небесам. Он пел обо всем том, что является стихией лирики в те дни, когда все лирическое казалось навсегда погиб-



шим. За это и любят его современники: за нежность, за человечески близкое, за воспоминание о природе и молодости, за обреченность, за метания. Его любят за то, что в мир идейного приказа, бездушия и безмузыкальности он принес тонкую, печальную как пастушеский рожок ноту сердечной печали и одиночества. Наперекор своему времени продолжает Есенин утверждать все то, что с презрением отбрасывает железный век стальной конницы и марксова «Капитала»: весенние облака, грусть раскаяния, тоску воспоминания, тишину полей — идиллию природы и тайную жизнь души.

## ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

В 1912 году в русской литературе появилось новое течение, возвестившее о себе скандалами и драками. Его называли именем, занесенным из Италии: футуризм. В его рядах числились никому неизвестные поэты: Велемир Хлебников, братья Бурлюки (художники), Валим Шершеневич, Александр Крученых и Владимир Маяковский. В манифесте, который они гордо называли «пощечина общественному вкусу», футуристы бросали в лицо мирному читателю 1912 года такие утверждения: «Прошлое тесно, Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов. Надо бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с парохода современности».

Футуристы решительно взялись за дело завоевания литературы, действуя, по преимуществу, натиском и решительностью. Они огорашивали слушателей и читателей дикими словами и трехэтажными ругательствами и даже появлялись на вечерах и литературных собраниях в столицах и провинции с раскрашенными физиономиями и в необычайных нарядах. В 1913 году Маяковский щеголял в желтой кофте, и за ним в Москве ходили толпы мальчишек. С пылом девятнадцати лет, во всю мочь своего, богатырского голоса он принимал деятельное уча-

стие в футуристических выступлениях, и его огромную нескладную фигуру можно было встретить на всех поэтических диспутах, где футуристы учиняли очередные скандалы.

Немногие в те годы разгадали под саморекламой и выходками футуристов, доставлявших неистощимый материал для газетных зубоскалов, серьезное литературное новшество. Только сейчас стали совершенно ясны и его истоки, и его значение. Футуризм не был явлением случайным. Порою дико и нелепо, но он отражал глубокие внутренние изменения, назревавшие в русском искусстве. Он был провозвестником того перелома в нашей поэзии, который завершился в эпоху революции и оказался тесно связанным с именем Маяковского.

Футуризм сокрушал авторитеты и традиции, неистовствовал и волновал — и в этом была его революционная роль. Бунтарство и жажда новизны заставили его пойти жестокой войной против той школы, которая царила в то время в поэзии — против символизма.

Цель футуристского восстания заключалась в творчестве нового языка. Футуристы еще сами точно не знали, чего именно они желают, но они всячески стремились сломать установленные каноны, разрушить и грамматику, и синтаксис, и даже логику — лишь бы вырваться из душного круга привычных образов, ритмов и словосочетаний. Порою эти словесные искания доходили до какого-то нечленораздельного наречия, изображавшего эмоции или мысли, понятные лишь их носителю. Так родился «заумный» язык Крученых и отчасти Хлебникова, пытавшихся наново назвать вещи, переделать самые корни человеческих высказываний. Но и в этих попытках, над

которыми издевались **благонамеренные** критики, **была** серьезная основа.

Каковы бы ни были преувеличения или чудачества футуризма, он упорно добивался обновления поэтической речи. Во главе этого движения был темный, косноязычный, но наиболее талантливый из русских футуристов, человек огромного словесного чутья и интуиции — Велемир Хлебников. Он положил начало тому, что впоследствии в более популярном виде преподнесли читателям Маяковский, Третьяков, Асеев и другие добившиеся популярности поэты. Это из его идей и вдохновений устроил поэтическую распродажу по дешевой цене футурист для обывателей — Игорь Северянин.

Прежде всего футуризм отбросил ту мелодику и ритмику, на которой зиждилась вся поэтическая жизнь импрессионизма и символизма. Он резко выступил против ласкающей слух, льющей как ручей, убаюкивающей мелодии, против «*bel canto*» в стихах. Он заботился не о музыкальной гладкости, а о выразительности, он на первое место ставил резкость, ударность, смену интонаций и быстроту словесного ритма. Футуризм стремился поэтическую речь приблизить к разговорной и ораторской. То, что такие поэты, как, например, Ахматова или некоторые последователи Гумилева, делали в мягкой, не поражающей слух форме, футуристы производили под барабанный бой шумихи и дерзких возгласов.

Они не только хотели отменить старую поэтику, но и приучить сознание к новой: надо было поразить, ударить по нервам читателя, и вот появились неожиданные сравнения, столь далекие от красоты символического периода, все эти выверты, имевшие целью заострить внимание слушателя, порою даже рассердить его, но вызвать

в нем действенное отношение к стиху. Отсюда — уличные слова, образы, поражающие своей необычностью, как, например, те, которые встречаются в ранних стихах Маяковского: «улипа провалилась как нос сифилитика», «стихи, острые и нужные, как зубочистки». Для этой же цели футуристы прибегали к фантастическим сравнениям («вулканы бедер за льдами платий», «в ушах оглохших пароходов горели серьги якорей»), к парадоксальным преувеличениям, к грубым словам, и вообще ко всем выражениям, которые, как им казалось, могли передать стремительный бег городской жизни. Ведь футуристы считали себя детьми современности, они принимали ее целиком, эту цивилизацию машин, аэропланов, динамики и головокружительных технических достижений — и в этом новом мире не было места для голубых цветов романтизма или для статуй ложноклассических богинь. Не могли ведь, в самом деле, поэты XX века петь о Диане и Апполоне, об ангелах и привидениях, ведь надо было заменить весь этот обветшалый поэтический арсенал и перенести жилище муз с пустынного Парнаса в дом с центральным отоплением и подъемной машиной.

Сам стих подвергся соответствующим изменениям: он сделался отрывистым, точно разрубленным; короткие строчки его, состоявшие порою из двух или трех слов, придавали особое значение отдельным выражениям или даже слогам. Футуризм не брезговал игрой звуков, грубым юмором словоподражаний, вообще всей чувственной стороной поэтической речи.

У многих футуристов все дело сводилось к теоретическим заявлениям или к замене одной слащавости и жеманности другой (как у Северянина). Но Маяковский сразу обнаружил не только желание, но и умение писать сти-

хи. В книгах «Облако в штанах», «Вл. Маяковский» и др., изданных до 1916 года, он выказал себя крупным поэтом. Он усиленно применял в этих сборниках все футуристические приемы, щеголял необычайностью размера и языка, и то приближал свой словарь к разговорному, то обнаруживал в своих стихах большую лирическую взволнованность, подчеркнутую нарочитой «анти-эстетичностью» языка. Если не обращать внимания на некоторую позу и на стремление молодого поэта разрекламировать самого себя на удивление испуганным мещанам, то можно утверждать, что ряд произведений Маяковского того времени едва ли не лучшие его стихи.

Бунтарь и духовный непоседа, Маяковский до революции был поэтом тоски и неудовлетворенности. Несмотря на буйную силу сравнений, несмотря на динамичность стиха, он писал о душевной опустошенности и отчаянии. Он проклинал город, певцом которого в то же время себя считал, и жаловался, что растратил все чувства на уличной панели. Свое сердце он сравнивал с горящим домом, а слова своих стихов с голыми проститутками, выскакивающими из окон публичного заведения, объятые пожаром. Он всегда говорил о своих страданиях и о муке приспособления к жестокому миру: «я выжег душу, в которой нежность росли. Это трудней, чем взять тысячу тысяч Бастилий».

Но эта личная лирика Маяковского не соответствовала прежним образцам лирической поэзии. Маяковский решительно порвал с традицией возвышенного, велевечивого слога, с туманными и глубокомысленными оборотами, пышными метафорами, книжными словами. Он сразу попытался «снизить» стиль, ввести в качестве поэгического материала обыденные, грубые выражения, придать

им чувственную осязаемость, заменить отвличенность сравнений их конкретностью, почти вещностью. Он разбил неподвижность символических поз сатирой и юмором. Вообще он предпочел оду, сатиру, драматическую форму лирической пьесе с ее неизбежным сонетом, рондо или другими освященными видами поэтического стиля.

Маяковский метался в грозовой духоте 1916 года, не находя себе места ни в литературе, ни в жизни предреволюционного периода. Он томился в бытовом шаблоне либеральной интеллигенции обеих столиц, ему нечего было делать в зимних садах академической поэзии или в стильных салонах эстетов. Футуризм привлекал его, как протест. Маяковский ненавидел весь мертвый груз художественных традиций и крепко верил, что «рог времени грубит нам в словесном искусстве». Он был, конечно, на голову выше своих соратников по футуризму, исключая Хлебникова, и в нем бушевала подлинная страсть иконокласта, которого не могли удовлетворить ни желтые кофты, ни очередные стычки на литературных прениях.

И в поэзии и в жизни нужны ему были широкие подмости, многотысячные аудитории, события, соответствующие его грандиозным гиперболам, его зычному голосу, всему этому чувству размаха, составляющему одно из главных очарований Маяковского. Революция с ее ломкой старого, с ее мечтой о мировом пожаре, с ее великолепной героикой оказалась для него родной стихией. Он был в сущности ее поэтическим предтечей, и в некоторых главах поэмы «Война и мир», не пропущенной цензурой накануне падения самодержавия, предугадывал ее неизбежный приход.

Революция развязала его силы, в ней мог вволю раз-

вернуться темперамент этого поэтического нигилиста с мускулами циркового борца.

Его привлекали в революции ее сила, ее постоянные перевоплощения, ее напор, и ее безудержная стихия разрушения и возведения нового на голом месте. Она позволила ему заменить глубину количеством и пространством. В этом причина другого, уже не внешнего, а внутреннего притяжения к революции, испытанного Маяковским. Мотив бунта, любовь к гиперболе, обращенность к массовому читателю, социальный пафос, острое ощущение классовых противоречий, психология горожанина, перевес риторики над лирикой — все эти элементы его поэзии получили необычайно яркое развитие в те годы, когда автор «Облака в штанах» являлся чуть ли не единственным признанным певцом большевицкого переворота.

И в то же время революция смирила и успокоила Маяковского, как ни парадоксально звучит такое утверждение. С нею прекратился на долгое время тот надрыв и та боль, которые звучали в первых сборниках поэта. Он обрел твердые или казавшиеся ему твердыми устои. Он нашел себе роль по плечу. Он мог действовать и брать приступом литературные высоты, с которых поспешно отступали посрамленные символисты и академики.

Уже в первые годы революции Маяковский отказался от некоторых вычурностей и словесных причуд футуризма. Он его смягчил, несколько «причесал» и приспособил к тем задачам, которые, по его мнению, стояли теперь перед литературными новаторами.

Маяковскому и всем футуристам показалось, что революция возвещает решительный поворот в области искусства, и они поспешили возвестить о начале новой эры, а себя назвали пророками и поэтами пролетарско-социа-



листического общества. «На улицу, футуристы, барабанщики и поэты» — так заканчивал Маяковский в 1918 году свою оду под названием «Приказ № 1» по армии искусства. В ней призывал он воспевать совершившееся: «улицы — наши кисти, площади — наши палитры».

• А в «Приказе № 2» он еще более определенно высказывал свою новую поэтическую программу: «бросьте, забудьте, плюньте и на арии, и на розовый куст, и на прочие мерехлюндии из арсеналов искусств. Кому это интересно, что — «— ах, вот бедненький: как он любил и каким он был несчастным!». Мастера, а не длинноволосые проповедники нужны сейчас нам. Паровозы стонут, дует в щели, и пол — «Дайте уголь с Дону». Слесарей, механиков в депо. У каждой реки на истоке, лежа с дырою на боку, пароходы провыли доки: «дайте нефть из Баку!».

Так была объявлена война поэзии личных переживаний во имя поэзии социальных тем и общего дела. Именно Маяковский и его друзья, впоследствии объединившиеся вокруг журнала ЛЕФ (Левый фронт искусства) заявили, что «поэзия начинается там, где есть тенденция». Во имя этой сомнительной истины Маяковский требовал отказа от поэзии «бесполезной», обращенной к человеческим единичным высказываниям. Он хотел превратить литературу в некую подсобную отрасль, в социальную функцию, значение которой измеряется объемом общественной пользы, приносимой ею государству. Он изгонял из поэзии чувствительность, мечтательность, есенинскую идиллию. Он требовал, чтобы музы покинули мансарды гордцов или оранжереи эстетов и вышли на площади, к массам, требующим революционной песни и бодрящего призыва. Он даже одно время говорил о необходимости замены литературы газетой. Фельетон и пере-

довица в стихах и в прозе должны были по его мнению вытеснить остальные словесные жанры. Так произошло бы полное слияние литературы и жизни и художник органически влился бы в общий ур. Для себя он эту замену произвел: и несмотря на соблюдение некоторых прежних форм — ода, поэма — за последние девять лет жизни все свои произведения неизменно посвящал пропаганде и агитации в стихах.

Первые из них носят наиболее фантастический характер и отличаются довольно большой широтой сюжета. Такова поэма «Мистерия Буфф», где в сатирическом виде изображается крушение капиталистического строя и замечательный коммунистический режим, при котором хлеба падают прямо с деревьев. Форма этого произведения — народный лубок. В таком же духе выдержана наиболее значительная поэма Маяковского «150.000.000», описывающая борьбу российской революции в образе мужика Ивана с мировым капитализмом, воплощенным в Вудро Вильсоне и в Чикаго — символе американской механизированной культуры - - городе, держащемся на одном винте. В конце концов 150 миллионов обрушиваются на Соединенные Штаты и обеспечивают победу мировой революции.

За этими поэмами последовало множество других, хотя и менее значительных: «Ленин», «Октябрь», «Император» и др. И в них, и в небольших вещах Маяковский перешел на роль обозревателя и поэтического разъяснителя событий. Он отзывался на все, что выдвигала в тот или иной момент политическая жизнь. Он писал о мировой революции и о сберегательной кассе, в галлерее монстров и уродов выводил Пилсудского, Клемансо и Ллойд Джорджа, возмущался мещанином и приветствовал рабо-

чий набор в партию, говорил о бюрократизме и подвозе продовольствия. У него есть стихи о новой экономической политике, об индустриализации, о хлебных ценах, о литературных спорах, о происках европейской буржуазии, о московских хулиганах. Он в поэзии продолжал партийное собрание и гражданскую войну. Огромное количество его вещей, рассыпанных по газетам и журналам, посвящено «очередным лозунгам». Он как бы превратился в революционного куплетиста, у которого всегда за устах шутка и живой отклик на злобу дня. В Париже такие куплетисты поют в маленьких театрах и кабачках Монмартра: сценой для Маяковского, вровень с его голосом и талантом, служила русская литература. Но куплеты остались куплетами, и их короткая жизнь большей частью кончалась с породившим их политическим происшествием.

Конечно, своими призывами и сатирами, своим раскатистым смехом, гневом и юмором, своими поэмами о миллионах Иванов, свергающих мировой капитал, или насмешками над лже коммунистом Присыпкиным (пьеса «Клоп»), Маяковский выполнял не столько поэтический, сколько гражданский долг. Или вернее: он служил революции и тому строю, который она создала, как мог, т.-е. словом.

Маяковский был кремлевским поэтом не по назначению, а по призванию и по признанию. Он действительно отдал свое перо правительству Республики, чтобы помочь ему в его борьбе. Это могло создать двусмысленное положение, могло способствовать оторванности Маяковского от литературных кругов Советской России, борющихся за свою духовную и литературную независимость, — но из этого заключать о продажности или неискренности

ности Маяковского, как это делали некоторые эмигрантские критики, просто глупо и пошло.

Маяковский воспевал и Моссельпром, и Сберкассу, и Ленина, и Октябрь, потому что верил в их спасительную силу, а не потому что ему платили высокий гонорар. Он был убежден в том, что современный поэт должен «выворачиваться нутром» и «рваться в завтра, вперед, чтоб брюки трещали в шагу». Его служба и была в его понимании настоящим поэтическим служением.

За быстроту поэтического отзыва, за умение использовать современность в качестве поэтического материала, за склонность к эпическому жанру, за умение «снизить» язык, Маяковского неоднократно сравнивали с Некрасовым. Близость их несомненна, но не менее явно и их основное отличие. Их разделяет совершенно неодинаковое отношение к человеку. Муза Некрасова была проникнута жалостью и человечностью. Мотив печали преобладает в ней над мотивом мести. Пафос поэзии Маяковского в коллективной действенности. Она проникнута мажором. И в то же время она носит какой то внешний характер. Затруднительно даже определить ее основную тему, разбитую на множество мелких рассуждений по поводу отдельных фактов. Можно, конечно, сказать, что всем им придает единство идея революции. Но и сама революция не представлена Маяковским достаточно глубоко и сильно.

Маяковский никогда не отличался большим внутренним богатством, идеи в его творчестве играли роль незначительную. А заряд для своих эмоций или рассуждений (он отличался рассудочностью, особенно подчеркнутой его учениками), он получал из политических воззваний и партийных приказов. Вся философия Маяковского сво-

дится к борьбе против гуманизма и романтизма во имя общественной пользы и преобладания рассудка во всех проявлениях жизни.

Мы

тебя доканаем,  
мир романтик!  
Вместо вер —  
в душе  
электричество,  
пар!

Вместо нищих —

Всех миров богатство прикарманьте!

Стар — убивать!

На пепельницы — черепа!

Он не пошел дальше возрождения писаревщины и того упрощенного материализма, который коммунисты проповедовали в начале революции, но который затем и им самим пришлось дополнять при помощи всяческих поправок.

Поэзия Маяковского не способна глубоко взволновать, надолго занять ум или воображение. Она идейно примитивна, подчас плоска. Держится она исключительно на тех же внешних данных, что и декоративная живопись. Скучность и однообразие содержания искупается силой и тембром голоса Маяковского, неистощимостью его голосовых средств, его выразительностью и мастерством.

Поэтическая выразительность Маяковского подчас груба, как груб и его юмор, его остроты уличного калибра, способные вызвать громовый смех толпы. Но он и пишет для толпы, для улицы. Он рассчитывает на массового читателя, который с удовольствием рукоплещет его шуткам — вроде определения демократии, даваемо-

го в «Мистерии Буфф» купцом крестьянину: «мне бублик, а тебе дырка от бублика, вот тебе и демократическая республика», или выкриков торговцев в эпоху Нэпа («Клоп»): «германский небьющийся точильный брусок, 30 копеек любой кусок. Точит в любом направлении бритвы, ножи и языки для дискуссий». Маяковский любит площадь, торжище, он говорит с толпой наивно грубым языком, сменяя шутку раешника фантастической гиперболой. Он вызывает к вешному, материальному, стремится поразить воображение количеством, весом, объемом. У его Вильсона цилиндр в Эйфелеву башню, а в Чикаго — 12 тысяч улиц. Он повышает голос почти до крика, рассчитывая на слуховой эффект своих резких фраз. Он любит чувственную игру звуков и великолепно владеет всей сложной клавиатурой внутренних рифм, словесных сближений и прибауток. Порою он щеголяет этой своей поэтической виртуозностью, как, например, в поэме «Император», посвященной Николаю II:

«Будто правит

Кедров полком он,

Снег хрустит

Под Парамоновым, председателем

Исполкома...

Здесь кедр

топором перетроган,

Зарубки

под корень коры,

у корня

под кедром

дорога

а в ней

император зарыт».

Его слово полновесно, весь его поэтический рисунок — как на плакате. Его смех раскатист, и вообще зычно все, что он говорит. Его поэзия не для салонов и не для одиноких комнат, где стихи читают под лампой с зеленым абажуром: она рвется на эстраду, на митинговую трибуну. В ней чисто городская действительность и напряженность. Она соответствует быстрому ритму эпохи, которая ее породила, ее революционному материализму и презрению к сантиментальности, ее тенденции к коллективному строительству и пафосу больших чисел, ее планетарному порыву.

Немудрено, что новое поколение увидало в Маяковском, этом певце революционного митинга и убежденном исполнителе социального заказа, своего поэта и выразителя.

Его влияние на советскую литературную молодежь было очень велико. Она в значительной мере воспигалась на его образцах и беспрекословно приняла отрывочные строки его стихов, их несколько трубный, но захлестывающий тон, и всю его новую поэтику, из которой были изгнаны розы, лунное сияние, соловьи, поющие о любви, и прочее музейное старье. Даже те, кто не согласны выбрасывать за борт литературные навыки прошлого и не собираются направлять свой корабль по волнам политической тенденциозности, ощущают на себе влияние Маяковского и тоже стремятся к сближению поэзии и жизни, пытаясь при посредстве слова участвовать в социальном творчестве. Это стремление проявляется у всех почти пролетарских поэтов и у части попутчиков.

Маяковский искренно верил, что писать надо именно так, как он писал в последние годы, и осуждал те лирические «грехи», которыми изобиловала его ранняя мо-

лодость. Со свойственной ему самоуверенностью (скромность он всегда считал глупостью или преступлением) он утверждал о себе и нескольких своих учениках: «только мы тащим на себе груз литературы». Он порою готов был сам себя с литературою отождествить. Его эгоцентризм прорывался во всех его произведениях, хотя задачей их была показать превосходство поэзии о коллективе над лирикой индивидуальных переживаний. Маяковский «повсесердно утверждал себя», подобно Игорю Северянину. Он был убежден в том, что он — единственный певец революции и чванился и своей поэтической силой, и раскатами своего стиха, вторившего грохоту падения старого мира.

Хорошо ли, плохо ли, но свое поэтическое дело выполнял Маяковский упорно и добросовестно. Он не допускал в своих стихах никаких отклонений, с корнем вырвал «розовые кусты», и заставил себя быть таким, каким его изображают лево коммунистические критики и эмигрантские «спасители культуры» — одни с похвалой, другие с ужасом. Но для этого он проделал над собою насилие, по его мнению необходимое:

«Но я  
себя  
смирлял,  
Становясь на горло  
собственной песне».

В «Облаке в штанах» Маяковский говорил об «окровавленном сердца лоскуте», о крике, распятом, как душа, и обращал к небу вопрос о муках любви. Этот неуспокоевшийся, мятущийся Маяковский иногда прорывался



строфами замечательного лирического волнения даже в поэмах на заданную тему.

В этом то и была его трагедия. Он сам себя ограничил и уменьшил. Для писания агиток не надо было быть Маяковским. На это хватило бы Демьяна Бедного. Маяковский же был настоящим большим поэтом, одним из обновителей нашей поэтической речи, и жаль, что он расточил свой талант на писание вещей, которые должны были рассыпаться трухой.

Большинство из них, рожденные злобой дня, оказались однодневками, умирающими к ночи. Легковесна и непрочна слава большинства творений Маяковского. Их уже сейчас нельзя перечитывать. Как номера газет, они сохраняют исторический, а не живой художественный интерес. То, чем он гордился и что считали замечательным его поклонники, будет забыто через два-три года. Кроме нескольких поэм, типичных для революционного периода, от Маяковского быть может останутся те именно стихотворения, в которых он еще не отказался от лирики, от мучительных исканий, от «индивидуальной» тревоги.

Конечно, Маяковский стал тем, чем хотел, осуществил то, к чему его влекло. В Англии до сих пор существует чин придворного поэта, назначаемого на эту средневековую должность премьер-министром и носящего титул «поэта лауреата».

Маяковский превратился в поэта лауреата при революционном департаменте изящных искусств — и в плане художественном — попытался убить в себе поэта лирика. Но за это — в плане жизненном — поэт убит Маяковского. Чувства, инстинкты, мечты, которым было запрещено выходить на свет божий, которым наступили на

горло, отомстили за произведенное над ними насилие. Духи поэзии, которые он сковал и пленил, вырвались из преисподней и разорвали обидчика на части. Маяковский, насмеявшийся над чувствительностью и «мерехлюндиями», вытравивший в себе нежность и возвещавший победу пара и электричества над душой, пал жертвой своей победы. Рационалист, издевавшийся над рассказом о том, «как он любил и каким он был несчастным», сам погиб от несчастной любви. Наперекор всем рассуждениям и истинам, которые он трубно возвещал, — самым главным оказалось именно то, что, по его официальному символу веры, подлежало уничтожению и презрению.

Начало поэзии, человеческого безумия и человеческого страдания взяло верх в нем над всем остальным. Непоправимый разлад между тем, что он всегда защищал и тем, что в последней душевной глубине чувствовал — должен был показаться ему и непоправимым и постыдным.

Когда то, почти юношей, Маяковский писал:

А сердце рвется к выстрелу,  
а горло бредит бритвою..  
Дрожит душа,  
меж льдов она,  
и ей из льда не выйти.

Выходом из ледяных стен, в который Маяковский хотел заключить себя и свое творчество, оказался лишь этот привлекавший его ранее выстрел. Как и жизнь неудачника Есенина, и его победоносное существование закончилось самоубийством. Даже муза революционного славословия в конце концов обертывалась трагической маской.

И только будущее раскроет нам, было ли это простой случайностью, ошибкой индивидуального сознания, или же и в участи Маяковского таился какой то более глубокий смысл, присущий судьбам всей русской поэзии нашей эпохи.

## БОРИС ПАСТЕРНАК

Первые годы революции отличались необычайным цветением поэзии. Тогда были написаны «Двенадцать» Блока, самое замечательное произведение тех лет; тогда еще жив был Гумилев, и наряду с поэтами-старшего поколения — Сологубом, А. Белым — выступали Есенин и Маяковский, окруженные толпой последователей и друзей, а в бесчисленных художественных лабораториях с молодым задором и зачастую искренней верой изготавлялись продукты пролетарской поэзии.

Теперь не то: бывшее оживление упало, поэтическая жизнь измельчала и оскудела. Из крупных поэтов — одни совсем замолкли (Ахматова, Белый), другие пишут мало и редко (Мандельштам), третьи оказались за границей (Цветаева, Ходасевич). Десятки литературных групп, сменявших друг друга за последнее десятилетие, не оставили после себя никакого наследия, кроме вороха туманных деклараций и громких обещаний; один за другим растаяли без следа всевозможные кружки космистов, универсалистов, конструктивистов. Некоторые поэты, привлекая внимание удачными выступлениями, изменили стихам ради прозы (Тихонов). А те, кто продолжает поэтическую работу, не представляет чересчур большого

интереса: с туповатым усердием следует Безыменский общественной традиции Маяковского; другой ученик — Асеев — несколько смягчает ее лирикой; талантливый, но неустойчивый Сельвинский мечется от чисто словесных опытов к поэмам широкого социального содержания; романтическую полнокровность стремится воскресить Багрицкий; добросовестные и скучные пролетарские поэты описывают в длинейших и тусклейших поэмах вредительство и стронтельство (Санников, Луговской, Кирсанов); часть из них выродилась в сочинителей пошлого «советского романса» или частушки на гитарный лад (Жаров и Уткин); коротким дыханием дышат молодые лирики Прокофьев, Ушаков, Антокольский, Вагинов, Браун, Эрлих. Но все они — будь то представители гражданской поэзии или чистой лирики — несмотря на все различие их дарований и технического умения — поэты второстепенные. Они создают некоторую стихотворную культуру и среду, но это все продолжатели или подражатели. Зачинателей среди них нет.

Настоящим зачинателем в современной советской поэзии является только Пастернак. Вероятно поэтому творчество его вызывало и продолжает вызывать столько ожесточенных споров, и еще несколько времени тому назад одни отрицали за Пастернаком право называться поэтом, тогда как другие сравнивали его с Лермонтовым.

Такая противоречивость в суждениях объясняется тем, что Пастернак — трудный поэт. Это, впрочем, трудность не того порядка, что у Маллармэ или символистов. У него нет ни тумана, ни нарочитой темноты. Его словарь прост, стих ясен и грамматически безупречен, он не злоупотребляет словообразованиями. Его размеры не отличаются сложностью и скорее приближаются к тому са-

тому пушкинскому ямбу, в котором ревнители старины видят залог поэтической благонамеренности.

Но способ его поэтического выражения настолько необычен и так не соответствует проторенным дорожкам, по которым привыкло катиться наше сознание, что при первом знакомстве с Пастернаком необходимо длительное усилие читателя. Только постепенно открывается доступ в замкнутый мир поэзии Пастернака, и тогда становятся понятными те законы, которые ею управляют.

При поверхностном чтении стихов Пастернака прежде всего поражают его метафоры: он постоянно сближает как будто совершенно разнородные и отдаленнейшие элементы, находящиеся в самых различных планах. Он любит какое нибудь природное явление сравнить с бытовой мелочью: «— прибой печет волны как вафли», «Кавказ лежит как смятая постель», — и «воздух синь, как узелок с бельем у выписавшегося из больницы», или же заметит, что «вечер пуст, как прерванный рассказ», а «обоев цвет, как дуб коричнев».

Он скажет. «как усопших восставшие души, ледники открывали лицо. Солнце тут же японскою тушью переписывало мертвецов». У него ассоциации — точно ход коня, и в тот момент, когда мы ведем нашу мысль по прямой линии логических клеток, поэтический образ Пастернака неожиданно совершает скачек в сторону. Очень часто он прибегает к ассоциациям по смежности — не только смысловой, но и речевой, словесной: «гы снад, постлав постель на сплетне», как это делает и родственная ему Марина Цветаева.

По большей части то обновление метафоры, которого достигает Пастернак, отказавшийся и от гипербола Маяковского и от болезненного воображения имажинни-

стов, основано на раскрытии довольно простого образа. Достаточно продумать и разложить на составные элементы хотя бы такую его строфу:

Я брошен в жизнь, в потоке дней  
катящую потоки рода.  
А мне свою кроить трудней,  
чем резать ножницами воду.

Правда, сложность пастернаковского стиха увеличивается еще тем, что он постоянно перескакивает через соединительные звенья, опускает «третий» термин сравнения, сжимает речь до телеграфической изобразительности. Он охотно соединяет чуть ли не в одной фразе разные категории, разные планы и времена, как, например, в этой фразе на смерть Маяковского: «спал — со всех ног, со всех лодыг! и оттрепетав был тих», где он хотел показать стихию движения даже в мертвом Маяковском, который уже скошен, а все еще летит.

Было бы величайшей ошибкой принять все эти особенности поэзии Пастернака за плод каких то его формальных исканий. Его стиль похож на несколько тяжелое, но совершенно естественное дыхание. Все его творчество удивительно органично и цельно, начиная от его «системы образов» и его симфонической музыкальности, счастливо сочетающей и напевность символистов и упрощенный лад фугуристической выразительности, кончая его внутренним ритмом и его мастерством во всех приемах словесной игры (его аллитерации, его звуковые переливы — «слепила соль и слезы высохали»). Оно основано на необыкновенной силе и напряженности лирического вдохновения и на том, что можно назвать абсолютным поэтическим мышлением.

В одном из самых замечательных своих прозаических произведений, в «Охранной грамоте» Пастернак дает определение поэзии как смещения действительности чувством. В зависимости от силы и направления чувства это видоизменение действительности происходит в большей или меньшей степени. У самого Пастернака настолько повышенное ощущение бытия, настолько остро и свежо всякое чувство, что его поэтическая действительность предстает как новый мир, в котором нет иного ритма, кроме этого полнозвучного и динамического хода его стихов.

Вся неожиданность и мощь поэзии Пастернака и заключается в его способности перемещать вещи, краски, явления, — вверх, вниз, вбок, создавать из мира этого, данного — иной, для которого здешнее — послушный материал. Он в стихах осуществляет принцип относительности и смешивает планы времени, пространства, единства мышления. В его раннем стихотворении «Мчались звезды, в море мыслились мысы» дано именно такое синтетическое видение мира, над которым не имеют власти законы нашей ограниченности:

Море тронул ветерок с Марокко,  
Шел самум, храпел в снегах Архангельск.  
Плыли свечи. Черновик «Пророка»  
просыхал, и брежжил день на Ганге.

У него постоянно перекрещиваются, входят один в другой планы воображаемый, физический, умственный, и его собственные переживания и явления природы оказываются на какой то единой плоскости, и в то же время они изображены сразу в нескольких разрезах, точно он пронзает их силовым лучом поэтической эмоции.



Конечно, это поэзия «индивидуального сознания», как с презрением называют ее коммунистические критики, и сознания очень высокого, отягченного культурой и мыслью. Нет никакого сомнения в большой роли философского раздумья и умственности в поэзии Пастернака. Это и придает ей такую повышенную углубленность и значительность.

Любопытно, что эта чистая лирика родилась в эпоху революции и развивалась как будто вне всякой зависимости от окружавшей поэта обстановки. В своих первых стихах Пастернак вообще неодобрительно относился к прохватывавшему его историческому сквозняку и обнаруживал большое желание скрыться от него в тайный мир раздумий, боли и мечтаний:

В кашне, ладонью загворясь  
сквозь фортку крикну детворе:  
какое, милые, у нас  
тысячелетье на дворе?

Его творчество самым фактом своего существования доказывало право поэта продолжать вариации на поэтические темы даже тогда, когда шумы времени заглушают все песни. Пастернак был единственным поэтом, шедшим своим одиноким путем, несмотря на все идейные приказы и проповедь обязательного гражданского служения. Он гораздо более слушал самого себя, чем те лозунги, которые кинематографически сменялись вокруг него.

Это совершенно не означало, что Пастернак не понимал всего величия событий, развертывавшихся на его родине или что он не сочувствовал революции. Он даже в какой то момент попытался выйти из того круга аристократичности и индивидуализма, в котором неизменно

пребывало его творчество и попробовал написать эпические поэмы, посвященные революционному прошлому: «1905 год», «Лейтенант Шмидт» и полуавтобиографическую исповедь сына века «Спекторский». Во всех этих вещах есть замечательные страницы, и «Спекторский» в какой то мере останется вместе с «Возмездием» Блока поэтическим документом о нашем поколении. Но все же в целом поэмы Пастернаку не удалась, а главное он не дал в них того, чего от него ожидали и чего, быть может, и сам он желал, ища компромисса с бурным своим тысячелетием: он воспел не события, не людей даже, а все те же душевные движения отдельных личностей, жертвенность лейтенанта Шмидта, идеализм террористов, стихию моря, романтику демонизма в уличной стычке. Чудесная пронзительность запева его поэм была чисто лирической. Он и в них остался верен самому себе: «слушать мир в себе».

Это естественно делало его одиноким в эпоху, когда от художника требовалась не поэтическая углубленность, а стихотворная расгоранность, и когда считалось, что произведение тем лучше, чем оно по красней и по горячей.

«Как мне быть с моей грудною клеткою»? спрашивал Пастернак упростителей всякого рода, и в этой фразе заключен был весь его разлад с окружающим. Ему предлагали писать о прорывах на хозяйственном фронте и об интригах Антанты, а он отвечал, что и прорывы, и интриги важны, и он это отлично понимает, но для него — художника — быть может еще важнее неповторимые думы о мире и людях, или волнение сердца в этой тесной смертной груди. Ему заявляли, что необходима скоропалительная и газетная отзывчивость, а он возражал, что «в эпоху быстрых темпов надо думать медленно».

Вообще в дни, когда деяние было провозглашено единственной добродетелью, Пастернак обращался к созерцанию, раздумью, к отыскиванию тайных корней вещей. Он явно расходился со своими современниками, которые презирали всякие мудрствования, заменяя их тщательно затверженными заповедями практического поведения.

Пастернак очень тяжело чувствовал свое одиночество, даже свое отщепенство: он с горечью сказал:

Напрасно в дни великого совета,  
Где высшей власти отданы места,  
Оставлена вакансия поэта:  
Она опасна, если не пуста.

Он вообще чувствует одиночество личности перед лицом мира, переживает холодом последних проблем, которых не могут заглушить ни шум молота, ни заводская сирена. В противоположность Маяковскому он более взволнован гулом моря, чем ревом толпы, горными ледниками, чем городскими холодильниками.

В сущности проблема пастернаковской поэзии — та же, что и у Есенина — только более углубленная и осмысленная: это вопрос о судьбе неповторимого, личного, того, что дано лирикой, музыкой, невесомым в мире чисел и мер — об их судьбе в эпоху материального строительства, социального пересоздания, и коллективизма. Есенин этой проблемы не разрешил и погиб от столкновения со «страшным миром», как прежде погиб Блок.

Пастернак попытался преодолеть разлад между личностью и диктатурой взыскательного тысячелетия обретением точки опоры в самом себе, утверждением ценности своих собственных переживаний и дум. Каждое его сти-

хотворение, о чем бы оно ни говорило, есть свидетельство о неотъемлемом праве человека на воображение, на мечту, на тот самый беспричинный «приступ печали, гремящий сегодня как ртуть в пустоте Торичелли», которой не признают казенные оптимисты и зодчие общественно-го рая.

Не легко дастся Пастернаку эта непрестанная борьба за самого себя, эта непрекращающаяся тяжба с «потоком дней, катящим потоки рода», который порою захлестывает его, и из волн которого он вновь и вновь выплывает, чтобы «сушить свои ризы» и петь свои песни на одинокой скале. Но выдержит ли он до конца, сумеет ли устоять, несмотря на все шквалы и ветры? Достанет ли у него силы продолжать свой путь на маленькой душегубке, отдельно от огромной флотилии, спускающейся по исторической реке в «даль социализма, в выход в свет и выход к морю» (слова Пастернака)?

В России сейчас мыслят примитивными противоположностями: капитализм и социализм, пролетарское новаторство и буржуазная реакция, старый мир и новый мир, — и этими понятиями хотят покрыть все духовные проявления личной и общественной жизни. Пастернак же поет о том, что относится к «третьему миру», что ломает рамки программных определений и существует наперекор правилам и теориям. Его сверстники стремятся только к одному — быть данниками текущего момента, работающими на заранее указанном жизненном и поэтическом участке. А Пастернак, как всякий подлинный художник, рвется вон из цепей времени, расчисленности, ограниченности. В этом он, по существу, гораздо более революционен, чем те из его собратьев, которые свою преданность революции доказывают по-

эмами о хлопке или доменной печи. Настоящая поэзия разрывает оболочку событий и явлений, подобно тому, как она разрушает традиционные ритмы и стили. Она преодолевает застывающую тяжесть исторической конкретности, она возвышается над сегодняшней случайностью, чтобы раскрыть длительные идеи и скрытые смыслы. Она переключается с грядущим, хотя близорукие современники и упрекают ее в отсталости.

Поэзия Пастернака тоже обращена к будущему. В тесноте, борениях и сутолоке своего века, она говорит о том, чему суждено победить в конечном счете, и что придет после нынешних схваток и мировых потрясений: о свободном расцвете человеческой личности.

## ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН

В 1913 году в одном из толстых столичных журналов была напечатана повесть Е. Замятина «Уездное». Когда она вышла отдельным изданием, о ней за два месяца появилось свыше 300 отзывов в периодической печати. Одним ударом дотоле неизвестный автор занял видное место в литературе.

Несколько рассказов и повестей, которые Замятин напечатал во время войны, еще более укрепили уверенность критиков в значительности и силе его дарования.

В начале революции Замятин оказался несколько в исключительном положении: его нельзя было причислить к старому литературному поколению, которое было разгромлено и сметено грянувшими событиями; и в то же время и по своему опыту и по своему авторитету он был на голову выше той писательской молодежи, которая составила первые ряды советских прозаиков. Глубокое знание художественного ремесла, выдержка и дух независимости, ряд личных качеств, соединенных с острым критическим чутьем в короткое время сделали Замятина одной из руководящих фигур литературного Петрограда. Он стал и вдохновителем и учителем целой группы мо-

лодых писателей, большинство которых впоследствии получило известность под именем «Серрапионовых братьев».

Влияние его было весьма значительно, и одно время казалось даже, что ему предстоит стать во главе целого литературного направления. Но потом выяснилось, что Замятин «не созвучен эпохе»: он отстаивал свободный почин и независимость художника в годы социального заказа, и требовал от писателей мастерства, когда законодатели советского искусства провозгласили идеологию единственным мерилom ценности литературных произведений.

Тематика замятинского творчества тоже не вполне соответствовала тому, что обычно вдохновляло прозаиков и поэтов во время военного коммунизма, непа или строительства пятилетки. Замятин и в эпоху революции продолжал в насмешливой и иронической манере изображать человеческую тупость и дурость, медвежьи углы русской провинции и закоулки душевной мелкоты и лицемерия. Несмотря на разнообразие типов и места действия его произведений, творчество Замятина отличалось большим внутренним единством и выдержанностью подхода к людям и событиям. Определенная нота звучала во всех его повестях о русских и англичанах, во всех его рассказах о современности и о грядущем веке.

В первом крупном своем произведении «Уездное», Замятин рассказывал о гоголевском городе Алатыре, в котором допотопные людишки ведут сонное и скучное существование, прерываемое мелкой игрой злобы и честолюбия и в котором все окна заставлены геранью и фикусами. В рассказах, посвященных русскому Северу, опять выведены грубые и хитрые стяжатели, во всем мире видящие врагов или добычу. Один из них, Анфим Барыба,

свинными глазками хитрого животного осматривает невзрачную свою вселенную: «в сияющем самоварном брюхе, по своему, самоварно, приплюснуто, перевернуто, отражен весь мир», — и как в самоваре изуродованно отражается мир в сознании Барыбы.

Быть может, больше всего и интересует Замятина это самоварное видение природы и человека в мозгу бесчисленных Барыб и их европейских братьев. У одних роль самовара играет жестокость и тупость, у других — выдуманный кодекс запрещений и предрассудков.

Английский викарий Дьюли, автор книги «Завет принудительного спасения» (повесть «Островитяне») хочет исключить из жизни все «неожиданные чувства». Человек должен стать машиной, в которой все расписано; дни покаяния и молитвы, часы еды и совокупления. Жизнь нужно механизировать, дабы уничтожить все неприличное — вольномыслие, страсти, беспокойную искренность. Одна из героинь той же повести, лэди Кембл, возмущается «некультурным солнцем». Оно непозволительно ярко. Люди, внешностью и привычками непохожие на других, тоже возмущают ее: культурные люди, по ее мнению, должны быть на одно лицо.

Викарии и лэди Кембли — блюстители благообразия и однообразия. И если в законную невозмутимость их буден ворвется непредвиденное желание или же просто необыкновенное происшествие, вроде любви сына лэди Кембл к Диди, артистке кафе шантана, то они обманом, клеветой, насилием будут бороться против дерзких бунтовщиков. И они победят, ибо за ними — армия предрассудков и привычек, слепой поток инерции. Кембл, убивающий из ревности, будет осужден на смерть властью, призванной охранять спокойствие человекоподобных обе-



зьян. Его повесят в половине десятого, не раньше, чтобы у любопытствующих джентльменов было время для бритья и утреннего завтрака. У ворот тюрьмы соберется толпа — многоголовое чудище. И когда тюремный колокол возвестит о том, что казнь совершенна, любители бокса, скачек и недожаренных бифштеков придут в неописуемый восторг, трубы Армии Спасения заиграют гимн — и вновь завертится блестящая, отполированное колесо, управляющее жизнью миллионов марионеток.

Когда вышла повесть о «культурной» Англии, в Замятине увидели отрицателя Запада. Конечно, это ошибка. Не Запад, а всякую попытку к убиению человеческой индивидуальности отвергает Замятин. Он ненавидит нынешнюю механизацию и принуждение, потому что они коверкают человеческую душу так же, как в прошлые времена это делал религиозный фанатизм.

«Если бы церковь сказала мне, что у меня только один глаз, я бы согласился и с этим, я бы уверовал и в это. Потому что, хотя я и твердо знаю, что у меня два глаза, но я еще знаю еще тверже, что церковь не может ошибаться», говорит дон Педро в драме «Огни святого Доминика». Великий инквизитор Мунебрага посылает на казнь непокорных и безумцев и умиляется, что еретики будут наказаны «без пролития крови»: ведь сожжение на костре — бескровно. И спасши душу грешника пыткой и истязаниями, Мунебрага заканчивает трудовой день, спокойно уплетая индейку, кормленную каштанами.

В романе «Мы» изображено утопическое государство, из которого изгнана даже тень самостоятельности и индивидуального своеобразия. Весь мир — единая, великолепно рассчитанная машина, которой руководят современные инквизиторы. Каждый человек превращен в без-

гласную часть этого сложного и безошибочного механизма, вся его жизнь и мысль проходят под контролем властителей, и даже на любовь получает он особые розовые билетки, разрешающие ему начальством одобренные объятия в строго определенные часы. В огромном городе, над которым сооружена стеклянная крыша, чтобы не было в нем случайностей температуры и своенравия небес, за каждым гражданином следит упорный глаз доносчика — хранителя порядка и закона, а строптивых ждет электрическая машина, быстро переноси́щая их в иной и лучший мир.

И в современной Англии и в воображаемом государстве будущего одинаково царят грубость и лицемерие, а власть — в руках тех, кто умлет хлыстом страха подгонять трусливую толпу. Мистер Крагс, апостол «Общества борьбы с пороком» (рассказ «Ловец человек»), живет шантажом: накрывает парочки в садах и парках Лондона и под угрозой скандала заставляет их откупаться. И заработав пятьдесят функтов, гордо неся голову в цилиндре, всеми уважаемый и почитаемый, он торжественно шествует в свою квартиру, где для каждой серебряной ложки имеется собственный футляр.

С одной стороны, механизация жизни, мертвая хватка традиции и косности; с другой — темнота и жестокость, как в России, где не носят цилиндров и не живут по расписанию, но где то же господство нелепости и принуждения.

В лютом замороженном Петербурге красноармеец, похожий на дракона, рассказывает, как он убил арестованного: «веду его: морда интеллигентская, просто глядеть противно. И еще разговаривает стервь, а? Разгова-

ривает. — Ну, и что же, довел? — Довел: без пересадки — в царствие небесное. Штычком».

А герой другого рассказа сообщает, что «штыком — оно вроде как в арбуз: сперва туго идет — корка, а потом ничего, очень свободно».

Повсюду кровь, бессмыслие, какая то «лохматая тьма». И даже в эпоху революции, которая должна была бы все это разрушить — пещерный быт, от которого погибают интеллигенты, не выдерживая борьбы с беспощадностью голода, холода и темной стихии гнева. Мартын Мартыныч в рассказе «Пещера» становится вором ради умирающей жены и с ужасом замечает, как дикое существование убивает в нем самое лучшее, человеческое. И он предпочитает умереть, чем превратиться в чудовище.

Но тот самый красноармейский дракон, который без пересадки, за «морду интеллигентскую» штыком отправил кого то в смерть, вытягивает свои лапы на площадке трамвая к замерзающему воробушку:

«Мать ты моя. Воробьеныш замерз, а? Ну скажи ты на милость! Дракон сбил назад картуз — и в тумане два глаза — две щелочки из бредового мира в человеческий.

Дракон изо всех сил дул ргом в красные лапы и это были явно слова воробьенышу, но их — в бредовом мире — не было слышно. Скрежетал трамвай».

У грязной дворняжки, покорно лижущей хозяйский сапог и грызущей оборванцев по приказанию своего господина — тоскующий, умный взор: «но зачем у себя такие прекрасные глаза? И в глазах на дне такая человечья грустная мудрость? Я знаю: ты была человеком и ты им будешь. Но когда же ты будешь? Когда же я не посмею сказать тебе: ты собака».

Повсюду, в царство крови и тупости врывается буй-

ным ветром это напоминание о человеческом, эта надежда на торжество жизни. Над грязным и темным поселком у полярного круга, где шесть месяцев царит ночь и где похотливые и кровожадные Кортомы держат в тисках всех жителей, хочет мужик Марей зажечь такой фонарь, чтоб светло было на всю округу. И над темнотой человеческой души зажигается свет любви, как у дракона, и в росписанное однообразие викариев Дьюли и лэди Камблей врывается страсть сына Кембл. Его возлюбленная — нежная Диди, и друг ее, растрепанный адвокат Келли, смеющийся над чином и чопорностью английского мещанства, и жена апостола шантажиста Лори, неожиданно вспыхивающая страстью к музыканту соседу — все они твердят о том, что есть на свете и любовь, и радость, и порыв.

И даже в будущем городе, управляемом геометрией и принуждением, осуществившем иезуитскую формулу — «для души ложь, для тела насилие» — даже и в нем бунт, и разбив стеклянные стены, в настоящий мир солнца, пахучих трав, бездумной любви, не знающей розовых билетов, бегут люди, и никакими казнями нельзя остановить их жажды иного, свободного бытия.

Таля, героиня рассказа «О самом главном» перед казнью своего друга, схваченного большевиками, отдается ему в последнюю ночь и спрашивает: «но разве нужно, чтобы всю жизнь вместе есть и ходить гулять?». Не лучше ли один миг полного настоящего существования, чем долгое прозябание в мещанской тине? Ибо только это горение достойно человека, и не для того, чтобы пресмыкаться, как пес на цепи, пришли мы в этот мир. А если и тяготеет над нами тупость и корысть, то все же благостным напоминанием и надеждой звучат печальные сло-

ва: «я знаю, ты был человеком и ты им будешь. Но когда же ты будешь?».

Это противоположение двух начал, это изощренное и язвительно ироническое описание мира «бредового», механического, в котором рождается тоска по настоящей жизни, по свободе — основная тема замятинского творчества. Но она разработана отнюдь не в романтических тонах. Замятин всегда пишет с холодком и с расчетом, обличающими большой и несколько лукавый ум. Его творчество, пожалуй, лишено эмоциональности. На каждой странице его произведений чувствуется твердая уверенная рука мастера; во всем — и в композиции, и в подборе слов, и в эффектах, и в сюжете, ощущаешь глубокую продуманность линий, отчетливо намеченных художественным циркулем. Замятин сдержан и отточен: порою хочется, чтобы в его произведения ворвалась какая либо неожиданность и ошибка, чтобы он поддался какому нибудь увлечению. Он не по русски застегнут на все пуговицы, этот писатель, чуждый всякой расточительности, тщательно отмеривающий свои лирические замечания, отлично слаживающий свои рассказы, в которых празднуют победу ум и предусмотрительность опытного строителя. Есть нечто математическое в той отчетливости, с которой Замятин показывает своих героев и их движения. С неизменно иронической улыбкой, творец, отлично знающий судьбу своих созданий, он заставляет их совершать заранее уготованные прыжки и усмешки, а сам со стороны глядит на все их упражнения и только направляет на сцену свет театрального прожектора.

Почти все они — викарий Дьюли, Кембл, Мамай, Куковеров, граждане утопического города, дьякон, впавший в марфизм из за любви к Марфе — стилизованы, точно

маски из венецианской комедии или театра марионеток. Они представлены нам лишь в ограниченной роли, ровно настолько, насколько нужно, чтобы провести ту или иную сцену, а затем невидимая рука проворно отдергивает их за кулисы. Мальчик Петька в одном из рассказов Замятина хочет разгадать секрет говорящей куклы и испытывает большое разочарование: оказывается, что «два темных глаза — шарика какие то свинцовые, под розовым атласом — кожа — труха, опилки; для «люблю» резиновый пузырь с дудкой». — У Замятина явное желание свести человека к петькиной кукле, показать «из чего это сделано»; он охотно раскрывает механизм чувств и действий, но очень часто, после его разбора и развинчивания, кукла рассыпается опилками и совсем перестает говорить. Стилизация делает кукольными многих героев Замятина.

Это отнюдь не лишает их занимательности или художественного значения. Наоборот, они выдержаны с безукоризненной театральностью. Замятин отлично помнит, что стилизация действительности — основная задача художественного показа. И если в его произведениях двигаются скорее персонажи, чем живые люди, то ведь к этому и стремится сам писатель. Некоторые произведения Замятина: «Как исцелен был отрок Эразм», «Блоха», переделанная из лесковского рассказа — остроумные стилизации, которые держатся на иронии, театральных эффектах и художественной ловкости писателя. В других вещах стилизация менее явна, но все же именно она составляет основу художественного метода Замятина.

Многие ошибочно называли Замятина реалистом, преувеличенно подчеркивая его умение выдвинуть в описаниях какую нибудь бытовую мелочь на пер-

вый план (в роде прокурского пальца Куковерова в «Рассказе о самом главном»), его острое зрение (роль вещей в «Пещере», зрительные ощущения начала «Икса»). Но, конечно, реалистические подробности играют у Замятина роль подсобную или даже символическую: они нужны ему не сами по себе, а опять таки для стилизации действительности. Он и природу и сложные душевные конфликты рисует намеками, или символическими образами.

Всего правильнее было бы назвать Замятина экспрессионистом: он стремится достичь предельной четкости и резкости выражения и изображения. Его стиль сжат, бросок, он жертвует музыкальностью и красотой слога в угоду силе и экономии художественных средств, он отказывается от эпитетов украшающих и прибегает только к эпитетам изобразительным. Композиция его рассказов всегда тщательно продумана, каждой подробности отведено свое место, каждое слово имеет точное назначение и попадает в цель. Благодаря этому достигается сжатость и сосредоточенность повествования. Они особенно важны для писателя, потому что он ищет драматической, а не описательной выразительности. У него нет ни анализа душевных переживаний его героев, ни рассуждений, ни рассказа о них: он показывает и характеризует их в действии, через их поступки, жесты, слова. Отсюда динамичность всего построения его рассказов, и его излюбленный прием передачи душевного через внешнее — намеками, символами. Если у Мартына Мартыновича в «Пещере» мелькнет мысль о самоубийстве, то Замятин скажет только о взгляде, который отчаявшийся интеллигент бросил на белый флакон: и уже понятно читателю, что в флаконе яд. А так как в намеке есть недого-

воренность, то этим достигается особая напряженность читательского внимания.

Все эти приемы замятинского творчества — передача внутреннего через внешние, физические признаки, некоторая незаконченность неразблагоченность описаний, связаны с основной чертой всего художественного метода писателя: с его своеобразным имажинизмом.

Образ играет в его стиле исключительную роль. По большей части один и тот же образ служит основным стержнем произведения и ведет к раскрытию его творческого замысла. Особенно типичен в этом отношении рассказ «Пещера». Он построен на сравнении быта русских интеллигентов 1920 года в Петербурге с пещерным существованием первобытных людей. И поэтому печку Замятин назовет «жадным пещерным богом». А короткое мгновение, когда она зажжена и можно возле нее погреться — точно молитва в пещере: «бог могуче гудел. В темной пещере — великое огненное чудо. Люди — Мартын Мартынович и Маша — благоговейно, молча, благодарно, простирали к нему руки. На один час в пещере — весна; на один час скидывались звериные шкуры, кости, клыки»... И уже весь город — одна огромная пещера: «узкие бесконечные проходы между стен, и похожие на дома, темные обледенелые скалы, и в скалах глубокие багрово освещенные дыры: там в дырах, возле огня, на корточках, люди». Не дома, похожие на скалы, а наоборот: образ заменил, вытеснил действительность, читатель живет уже в том выдуманном мире, который создан фантазией художника и который быть может лучше, чем безукоризненная фотография, раскрывает самое существо явлений, их подоплеку.

Если в начале другого рассказа («Мамай») Замятин



сравнит дом с кораблем, то уж через несколько строк образ всецело завладеет сознанием читателя, и действительность будет он мыслить через отдельные элементы образа: «пассажиры каменного корабля № 40 по вечерам неслись в той части петербургского океана, что обозначен на карте под именем Лахтинской улицы».

Образ этот отнюдь не случаен: как в бурном океане, действительно, должны были себя чувствовать жильцы петербургского дома в разгар террора, когда им грозило не меньше опасностей, чем в бурных волнах и когда они были беспомощнее и заброшеннее мореплавателей, потерявших надежду достичь тихой пристани.

Порою основной образ и является в рассказе определяющим все события или основным для характеристики героя. Сын лэди Кембл видит во сне, как в автомобиле, в котором испорчен руль, он несется через заборы, через что попало. Но и на самом деле, как взбесившийся автомобиль, потеряв свой собственный руль, несется он через налаженную жизнь своего города, и, говоря об его душевных движениях, Замятин будет неизменно повторять: «он тяжело думал, как трактор на широчайших колесах», или «у него в голове гудело», и т. д.

Дорда в «Рассказе о самом главном» — вынул из кобуры револьвер — «и сам револьвер в черной кожаной — или даже может быть металлической — кобуре, заряженные глаза». Смех его: «никак не попадает патрон в обойму». А когда он замолкает: «патрон шелкнул и стал на место». Говорит Дорда резко, «револьверно».

Этот прием и метод творчества Замятина подчеркнут его неизменно иронической манерой. У него весь подход к миру и людям — сквозь пронзительные увеличительные стекла иронии. Его «раскрытие» образа есть в то

же время разоблачение мелочного и темного в жизни и человеке. То совлечение покровов с действительности то разрушение обмана, о котором говорил Толстой, достигается в сущности и замятинским имажинизмом, хотя он очень далек от того изображения «живого человека», какое было у Толстого.

Ряд молодых писателей Советского Союза следует именно традиции толстовского психологического реализма: таковы Фадеев, Шолохов, Либединский, Семenov и многие из пролетарских писателей. Другие идут в русле стилизаторства, гоголевского фантастического юмора, левсковского сказа: это Каверин, Тынянов, Зощенко, Никитин и многие иные ученики Замятина, по большей части принадлежащие к группе ленинградских писателей.

И донныне продолжается спор о том, не превращается ли мастерство Замятина в умственную изошренность, при которой пропадает живая интуиция искусства. Писателя обвиняют в отсутствии лирической взволнованности и в слишком строгом соблюдении формальных законов «ремесла». Даже самый язык Замятина, который так типичен для целого поколения молодых писателей, этот резко отточенный, острый и отрывистый стиль, избилующий чисто народными выражениями, начинают считать чересчур обдуманым и пожалуй искусственным. Одни обвиняют его в сложности, в нарочитости, в сухом блеске, лишенном всякой живой прелести. Другие пугаются его разрушительного влияния, считают социально вредным его язвительный юмор, беспощадность его иронии, уничтожающей всякую героику и романтические порывы.

Но все эти разноречивые мнения только показывают, какое значение придают Замятину даже его враги и противники. Они принуждены волей неволей признать в нем и

яркий талант, и высокое словесное умение, и острую наблюдательность.

По причинам, ничего общего с литературой не имеющим, имя Замятина не слишком часто попадает на страницах советских изданий. Он поплатился за свою насмешливость, за отсутствие приспособляемости и почтительности к сильным мира сего, за слишком явное нежелание подчиняться велениям политической моды. Его объявили чуть ли не врагом революции и духовным агентом буржуазии. Некоторые из его произведений получили кличку крамольных и «наглых». Но все эти придирки и выдумки не могут изменить того факта, что творчество Замятина чрезвычайно типично именно для революционного периода нашей словесности и что он продолжает оказывать сильнейшее воздействие на значительное количество тех самых авторов, чья политическая благонадежность не может быть взята под подозрение даже нетерпимыми ревнителями коммунистической идеологии в искусстве. Как бы ни относились московские и ленинградские критики к Замятину, он является в настоящий момент одним из видных и своеобразных представителей целого направления советской литературы.

## ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

В 1922 году в литературных кружках Петрограда появился молодой человек, примкнувший к группе «Серрапионовых братьев». Как и товарищи его, Лунц, Зоценко, Никитин, Федин, Каверин и Слонимский, он в зимние бес-трамвайные вечера с далеких окраин бывшей столицы приходил в Дом Искусств, чтобы послушать беседы Замятина о языке, о сюжете, о ритме. В заметках о «Серрапионах» Замятин рассказал, как он учил их «искусству писать чернилами девяностоградусной крепости».

Всеволод Иванов среди «серрапионовым братьев» был пожалуй наиболее сложившимся и человеком, и писателем. Несмотря на молодость (родился в 1895 году), он в полной мере испытал все превратности судьбы представителя революционного поколения, и пестрое его существование само походило на фантастический рассказ. В автобиографии Иванов пишет, что он «начал шляться с 14 лет. Был типографским рабочим, матросом, клоуном и факиром — «дервиш Бен Али Бей» (глотал шпаги, прокалывался булавками, прыгал через ножи и факелы, фокусы показывал), ходил по Томску с шарманкой, актерствовал в ярмарочных балаганах, куплетистом в цирках, даже борцом». В революции был в красной гвардии, был

по мобилизации в колчаковской армии, несколько раз был приговорен к расстрелу, блуждал по сибирским степям, болел тифом, голодал, холодал. «С 1917 года — одна моя дорога — смертная, и тому, что жив — радуюсь».

Но этот крепко сбитый сибиряк выдержал все бури и напасти, и не оставлял писательства даже в те времена, когда руке его была ближе винтовка, чем перо.

Биография Иванова отражается и в его творчестве. Он сразу начал говорить о том, что видел и пережил — и вместе с ним в молодую пореволюционную литературу вошел жестокий и трудный мир гражданской войны и бурных народных движений.

Как и его товарищи Вс. Иванов знаменовал собою смену личного состава русской литературы — одно из самых важных явлений последнего пятнадцатилетия, определивших и темы, и стиль советского искусства.

Все ранние повести Иванова, создавшие ему крупную известность и в короткий срок выдвинувшие его в первые ряды советских писателей, были посвящены партизанскому движению («Партизаны», «Цветные ветра», «Бронепоезд 14-69» и рассказы), восстаниям («Голубые пески»), различным эпизодам борьбы и революции («Дите», «Железная дивизия» и др. повести и рассказы). Иванов попытался дать в своих произведениях картину революционной бури, пронесшейся над Россией, и его справедливо считают одним из наиболее ярких описателей революционного быта.

Действие рассказов и повестей Вс. Иванова первого периода его творчества разворачивается постоянно на русском Востоке: в Сибири, в Монголии, на границах Китая, в азиатских степях и равнинах. Он точно задался целью описать этот полудремлющий мир, в котором встре-

тились под русским влиянием Азия и Европа. Он именно к Евразии обращен, этот писатель, у которого нет даже настоящих героев: всегда живет и действует у него та стихийная масса, та многоголовая и однородная толпа, которая поражает всякого европейского путешественника, когда он после индивидуалистического Запада окунается в многомиллионное море Востока. У Вс. Иванова неизменно выступают киргизы, китайцы, монголы, буряга. В его рассказах проходят все пестрое население Сибири: приисковые рыбаки с Зейских озер, пастухи с хребта Сихоте Алин, тонкогубые монголы с реки Хора. У него Русь, как говорил Блок, обертывается азиатской рожей.

Не всегда экзотика Ивановая является чисто азиатской: новизной для русской литературы явились и свежие сибирские мотивы его творчества. Он изображал с особенной любовью мужиков и поселенцев северного края, Алтайских гор и сибирских степных равнин, людей, отличающихся физической силой и душевной простотой, и окружающую их природу — суровую и вольную, с необозримыми пространствами и с небом «густым и теплым, как волчий мех».

Да и самая жизнь, изображаемая Ивановым, жестока и примитивна, как эта природа. В ней не думают, а только действуют, убивают, борются за существование и за самку, и вся мудрость ее заключена в ее физиологичности. Жестоки и темны все, принимающие участие в гражданской войне — и белые, лесом виселиц уставляющие занятые города, и партизаны, наматывающие на палку кишки взятого пленника и привязывающие их к дереву. Начальник партизан Селезнев объясняет даже, почему он так спокойно проливает кровь: «человека всегда сделать можно... Человек пыль... Нет ничего легче, как

человека убить». Комиссар Васька Запус из повести «Голубые пески» говорит, что человек — слизь, растение, и жалости к нему быть не может: «я откинул все глупости о ценности человеческой личности», заявляет он после двух смертных приговоров и порки. И если даже некоторые герои Иванова и заняты вопросами о будущем революции, о социализме и коммунизме, то в общем вся их несложная философия сводится к простой формуле: «бей ближнего во имя дальнего». Но «бей» — это непременная составная часть всех их размышлений и действий. Иванов передает это опьянение кровью и возможность проливать ее, эту безмерную радость уничтожения, овладевшую массами, этот взрыв жестокости и дикости, произведенный на азиатских границах России революционным пожаром. «Бей снега, жги небо», кричат в «Цветных ветрах» партизаны, и даже ищущий Бога мужик праведной жизни Каллистрат начинает убивать, подхваченный общим безумием. Недаром Никитин в той же повести утверждает: «звери мы все, а зверям крови надо».

Когда колчаковские белые уланы выезжают на усмирение бунгующих крестьян, у них такое же ощущение, как и у тех полудиких партизан, наказывать которых они собираются. Едва только отряд оказывается в степи, как все городское, культурное и умственное «стерто в порошок, пущено по ветру бесконечными древними полями, лесами, узкими, заросшими травой колеями дорог и возможностью повелевать человеческой жизнью». Человек, оставшийся лицом к лицу с природой вновь обретает свою первобытную жестокость и звериное равнодушие к чужой жизни и смерти. В одном из самых ранних рассказов Иванова «Амулет» описывается восстание корейцев против японцев: японцы расстреливают вос-

ставших с тем же спокойствием, с каким корейцы вбивают гвозди в плечи японского солдата, попавшего в плен.

И так же беспощадна мужичья толпа, эта масса, про которую Иванов говорит, что она идет длинными, тяжелыми рядами: даже бронепоезд белых погибает от напора этих бесчисленных рядов, от этих крестьянских легионов. И их предводитель, партизан Знобов уверен в победе, потому что нас «мильен».

Иванова неоднократно упрекали, одни за то, что он изображал только жестокость и стихийную разрушительность масс, а другое, что он этим якобы возводил хулу на русский народ. Оба эти обвинения необоснованы. Говорить о хуле, конечно, не приходится, ибо творчество Иванова нисколько не тенденциозно, да кроме того оно вполне соответствует действительности: во время русской революции, как и во время всяких революций и массовых движений, в которых проявляется накопленная веками злоба, происходили чудовищные по своей жестокости зверства, и Иванов вполне правильно передал психологию именно той части населения России, в которой, благодаря соседству Азии и природной темноте, и революционное буйство, и все ожесточения гражданской войны были особенно многочисленны и резки.

Можно сказать другое. Ни в какой мере Иванов не садист и не был увлечен теми картинами непрерывных убийств, которыми полны его произведения. Он сам быть может ощущал весь их ужас. Но одно время его привлекали в его собственных героях и во всех их словах и делах та цельность и сила, которая роднит их с природой их родины. Писатель постоянно противопоставлял своих партизан, мужиков, воинов дряблым и жидким интеллигентам, боящимся крови и ответственности. Его любимыми



героями были люди не только сбитые из одного куска духовно, но и физически являвшиеся крепкими экземплярами рода человеческого.

Партизан Знобов, попав во Владивостоке в большевицкий тайный штаб, увидел председателя Пеклеванова: «впалая грудь, говорит слабым голосом, глаз тихий — и в очках... Знобову вдруг захотелось увидеть начальником здорового бритого человека и почему то с лысиной во всю голову... На столе валялась большая газета, на ней хмурый черный хлеб, мелко нарезанные ломтики колбасы, а поодаль, на синем блюдечке, две картошки и подте блюдечка кусочек сахара. «Птичья еда», подумал с неудовольствием Знобов». И когда Знобов, опуская на стол томящиеся силой руки, разговаривает с Пеклевановым, он не знает всяких хитросплетений и просто рассуждает о необходимости восстания: «мир пойдет, мужик хочет», на что получает строгий окрик Пеклеванова: «эсеровщины в вас много, товарищ Знобов, землей от вас несет».

Землей несет от всех героев и героинь Иванова. Они близки ей, и она «сладостно прижимает своих сынов». Мужики у Иванова большетелые, кряжистые, женщины гугобедрые и полногрудые. Они не болеют неврастениями, крепко едят, жарко любят и бьют без промаха.

Творчество Иванова физиологично, поскольку он изображал по преимуществу простые, неразложимые ощущения голода, похоти и злобы: именно сцены физической любви, ненависти и убийства всего лучше выходили у Иванова. Точно также ему прекрасно удавалось изображение усталости, жары, шума, вообще всего того, что поражает пять человеческих чувств, что имеет непосредственное отношение к человеку-зверю, неразрывно связанному со стихийной жизнью природы.

В этом, конечно, была и оригинальность Иванова. В русскую литературу, изобиловавшую перед 1917 годом изысканностью и эстетизмом, принес он резкую, порою грубую ноту непосредственности. Он заговорил голосом мужественным, каким и подобало в бурные и суровые годы революции и гражданской войны. И своим изображением легионов крепких и сильных людей, неутомимых в страсти и борьбе, он свидетельствовал об огромной физиологической неистощенности и крепости России и о том культе силы, решительности и выдержки, который должен был стать официальным исповеданием веры в советском государстве. Не надо забывать, что в 1922-1926 г.г. люди, совершенно непохожие на ивановских партизанов, проповедовали повсюду «презрение к сантиментам» и «душевному ковырянию» и возвещали о приходе нового человека, заряженного неукротимой действенностью и стальной волей.

Основному тону творчества Иванова соответствовал и весь стиль его произведений. Он выучился писать размашисто и сильно, хотя порою и несколько многословно, резким и выразительным слогом, в котором преобладало тяготение к пестроте и к описанию внешнего: фактов, поступков, красок.

Иванов больше всего любит яркость, все цветное и броское. Он хочет, чтоб и слово было таким же ударным и слепительным, как и эта буйная жизнь, которую оно описывает. Он постоянно прибегает к ядерным, крепким сравнениями («дни были тугие и смолистые, как кедровые шишки», у прапорщика была шапочка, «похожая на пельмень»). Его язык так же полнокровен, как и его герои. В нем дышет такое же изобилие, а порою и бьющий через край лирический восторг. Иванов очень остро ощущает

бытие, он до недавнего времени был одним из тех немногих писателей Советской России, в творчестве которого явно преобладала мажорная нота. И описывая какойнибудь забытый уголок на Алтае, он с любовью упоминал и о травах, и о медведе, и о птицах, и не удержавшись, восклицал: «эх, земли вы мои, земли тучные!».

Его любимый прием — ослепить читателя красками, необыкновенным сюжетом, толчеей людей среди вещей. Порою даже в глазах рябило от этой живописной игры, соединенной с игрой словесной: в 1922-1926 г.г. Иванов часто загружал свои произведения местными выражениями, сибирскими словцами и фольклором, который играл роль такой же экзотики в его стиле, какую эпизоды гражданской войны в Сибири и Азии играли в содержании его повестей и рассказов.

Надобно отметить, что пореволюционная литература вообще отличалась этнографическим и народническим уклоном. Первый выразился в многочисленных описаниях русских окраин и их туземных обитателей (особенно Туркестан, Сибирь, Северный край — произведения Тихонова, Фадеева, Лидина и др.). Второй особенно резко проявился в стиле современных прозаиков, прибегающих к просторечью, чисто народным речениям и вообще пытающихся приблизить литературный язык к разговорному. В этом, пожалуй, одна из наиболее характерных особенностей советской словесности, и главным образом, ее пролетарского сектора.

В 1924-1926 г.г, когда репутация Иванова окончательно упрочилась, он во многочисленных переизданиях своих произведений начал смягчать некоторые очень натуралистические сцены плотской любви, убийств, пыток и тому подобного. В то самое время, когда критики

провозглашали его одним из лучших изобразителей той большевицкой динамичности, которая пришла на смену прежней интеллигентской расхлябанности, в молодом писателе наметился резкий перелом.

Всеволоду Иванову самому стало душно в том мире крепких и физиологически простых людей, которых он доселе изображал. Ему показалось недостаточным свести человека к условным рефлексам полового влечения, борьбы за существование и гнева или мести. Он вдруг почувствовал то, в чем упрекали его наиболее вдумчивые критики за рубежом: он изобразил человека без души. Поэтому так были похожи друг на друга эти мускулистые весело живущие и с руганью на устах умирившие герои Иванова и их румяные, охочие до объятий здоровые подруги. Все они как то сливались в одного коллективного героя, почти не обладавшего индивидуальными чертами.

В повести «Цветные ветры» вывел он мужика Каллистрата, становящегося отцом на шестом десятке. Каллистрат человек больших страстей: он увозит с собою молодую девушку, после всяких религиозных кризисов вдруг становится жестоким вождем партизан, но все время томится по правде и ищет веры. Большевицкому комиссару Никитину, требующему расстрелов без снисхождения, он говорит после того, как мужики убивают его сына: «и только нет у вас какого то гвоздя в душе». «Какого», спрашивает Никитин. «Самого главного, отвечает Каллистрат, может быть того, на котором подпорка держится. Тут тебе народ жалится, а ты говоришь — бей». И когда приходит весна, Каллистрат бросает партизан и возвращается на родину вместе с молодой своей любовницей и сыном: его тянет к себе земля, он вновь рабо-

тает на поле, и в круговороте мужичьих буден, в посеве и жатве находит какое то успокоение.

Каллистратовское беспокойство овладевает постепенно и Ивановым. Из его произведений исчезают те герои, которые находились, по его же собственному выражению, «между зверем и лесом». И соответственно с этим меняется и стиль Иванова. Он отказывается от натуралистического пестрого лубка своих партизанских повестей.

Его язык становится более сжатым и скупым, лирические отступления и импрессионистская живописность сменяются несколько суховатой лаконичностью, освобожденной от всякой парядности. В чисто формальном отношении Иванов крепнет, все более овладевая литературным мастерством. Но этот рост сопровождается утерей прежней целостности и яркости.

Когда окончился размахистый и самоуверенный период военного коммунизма, Иванов изменил революционной героике и обратился к изображению внутреннего мира человека. Он продолжал еще и описывать гражданскую войну («Железная дивизия»), и восхвалять упорство строителей социализма («Путешествие в страну, которой еще нет»), и рассказывать о незаметной работе честных партийных тружеников (серия очерков о бригадире Синицыне и о Туркестане), — но все действующие лица его новых творений оказались отравленными тоской и раздумием. Иванова стали интересовать не победители с крепкими мускулами и безошибочными рефлексамми, а мечтатели, раздавленные историей, или же люди действия, усомнившиеся в необходимости и смысле своих усилий. В рассказах сборника «Тайное тайных» и многих других мелких и крупных вещах, появившихся между 1926 и

1932 г. явственно звучала тревога и ощущение «страшного мира».

Точно тень упала на творчество Иванова, и он заговорил о том, что жизнь, за которую шли умирать и убивать его могучие партизаны, не заслуживает ни восторгов, ни подвигов. В рассказе «Михаил — серебряные двери», описывающем войну между басмачами и красными в Туркестане, изображен советский командир, который необычайно дорожит ханским подарком — конем «Серебряные двери». Начальник басмачей во что бы то ни стало хочет завладеть ею. Но во время сражения конь — предмет стольких мечтаний и вождлений, убегает в стень, красный командир убит, а вождь басмачей, сбитый с тропы бураном, с воплями мечется среди холмов. Все ни к чему, все нелепо завершается в пустыне, песок слепит и глушит, песок засыпает друзей и врагов, и все одинаково бессмысленно и ненужно — борьба, мечты, страсти, войны, ошибки мысли.

Путь, проделанный Ивановым — от внешнего бытовизма к изображению внутренней драмы человека, от радостного опьянения борьбой и движением революции к невеселому взвешиванию ее ценностей, — соответствует всему развитию советской литературы, за пятнадцать лет своего существования сменившей натурализм героического стиля на психологизм и моральную тревогу.

Коммунистическая критика очень неодобрительно отнеслась к перелому в творчестве Иванова, обвиняя его в упадочничестве, реакционности и копании в душевных переживаниях мелко-буржуазного типа. Она, конечно, была совершенно права. Как и многие из его собратьев, Иванов попросту вырос, сделавшись старше годами, опытом, умением, и его перестали удовлетворять наспех раскры-

шенные, несколько по азиатски красочные плакаты, которые он писал в молодости и в которых было столько же свежести, сколько и примитивности. Он поставил себе более глубокие и трудные задачи — передать не только события и среду, окружающую людей, но и то, что составляет невидимый мир их волнений, порывов или отчаяния.

Быть может произведения Иванова последнего периода, несмотря на их чисто стилистические успехи, и уступают по силе и яркости его повестям о гражданской войне с их цветным евразийским узором. Но они свидетельствуют о росте и обновлении этого интересного и одаренного писателя и несомненно повышают ценность его творчества.

## ПАНТЕЛЕЙМОН РОМАНОВ

С Романовым произошло досадное, но весьма обычное в литературных кругах недоразумение: его успех многие ошибочно приняли за доказательство его высоких художественных достоинств.

А успех, действительно, был чрезвычайный. Несколько лет тому назад по читаемости Романов стоял на первом месте во всех библиотеках, с легкостью обгоняя Толстого или Достоевского. Тираж его произведений перевалил за полмиллиона, а в 1923–1927 г.г. нашлись восторженные критики и в Советском Союзе (проф. Фатеев) и в эмиграции, которые готовы были причислить Романова к сонму «великих».

Судьба Романова в этом отношении весьма схожа с судьбой Бестужева или Наумова, Потапенко или Амфитеатрова. Трех из них поспешные современники тоже склонны были назвать великими, а популярность четвертого еще на памяти у всех, кто следил за русской литературной жизнью начала века. «Восьмидесятников» или «Девятидесятников» Амфитеатрова читали по тем же основаниям, по каким нынче увлекаются Романовым: это были реалистические произведения с общественной тенденцией, рисовавшие быт, политические условия, людей, ко-



торых все отлично знали. Средний читатель любит находить в литературе ту самую действительность, которая ему до мелочей знакома; его высшая похвала писателю — «совсем как в жизни». Ему и невдомек, что фотографичность — недостаток, а отнюдь не качество художественного творения, что задача искусства — не моментальные снимки с действительности, а ее преобразование, прояснение, ее «организация» в слове, краске, ритме.

Успех Романова объясняется именно тем, что он плохой художник, — но хороший летописец. Почти всегда одно исключает другое. Интересные и поучительные документы нередко представляют весьма невысокую художественную ценность. Автор, стремящийся к беспристрастной и предельно точной передаче того, что находится в круге его наблюдений, очень часто пишет неудачный роман, который выпадает из литературы, но входит в историю общественных настроений. Современник узнает в нем и самого себя, и свою улицу, и быть может свою страну. В этом секрет периодических воскресений самой отжившей из литературных школ — натурализма.

С натурализма начала пореволюционная русская проза. Революция вызвала у писателей страстное желание точно воспроизвести затейливый и страшный ход событий, быть добросовестными хронистами, ищущими исчерпывающей полноты и приближения к жизненной правде. Для огромного большинства прозаиков изображение революционных лет превратилось в описание их быта во всех его разрезах — социальном, политическом или даже психологическом. Описывали быт различных периодов гражданской войны и нэпа, — в Великороссии, в Сибири, на Севере, на Кавказе — рассказывали о быте крестьян, рабочих, бывших дворян, о быте коммунистов, комиссаров

или красноармейцев. Эти произведения могут оказываться более или менее тенденциозными, но все они выдержаны в стиле тусклого реалистического повествования, напоминающего мужицкие повести Муйжеля или боборыкинские фотографии общественных групп и настроений.

До революции Романов мечтал об эпосе, первую часть которой он дал в романе «Русь». Но после 1917 года он всецело поддался натуралистическому повестию и стал одним из самых типичных представителей «бытовизма». Добросовестный наблюдатель, одаренный чувством юмора и общественной впечатлительностью, Романов в ряде маленьких рассказов-анекдотов дал почти протокольные записи того, что видел или слышал в голодный год, в эпоху нэпа, или в наши дни. Он описывал мешечников в теплушке, крестьян, распивающих самогон после митинга о вреде алкоголя, рабочих, изнемогающих в борьбе против трехэтажной ругани, пионеров, осуждающих товарища за «мещанскую любовь», вузовцев, щеголяющих своей грубостью в половых отношениях, совчиновников, запутавшихся в толчее бюрократических порядков.

Различные социальные слои, всевозможные бытовые превратности отражены в описаниях Романова, этого искусного мастера маленьких цветных фотографий, которые, пожалуй, окажутся в будущем весьма ценными для волшебного фонаря историка, но вряд ли прельстят любителя художественного слова. Некоторые рассказы Романова, написанные в диалогической форме — образец литературной стенографии, с тщательностью грамофонной пластинки воспроизводящей беседы крестьян о разрушенных усадьбах или споры продовольственных комиссаров.

Тот пореволюционный быт, о котором повествует Романов, непрестанно меняется, он не вылился еще в

твердые формы, не наладил окончательных устойчивых отношений между людьми, — и его текучести, и его кризисам посвятил Романов свои рассказы о любви, которые ошибочно были названы психологическими. Он добросовестно отметил ту неудовлетворенность, которую вызвала в молодежи теория и практика «любви — стакана воды», — и он рассказал о тяге к романтике, к человечности, к «черемухе». Его литературный термометр и тут правильно изобразил соответственные изменения общественной температуры. Но ни в этих рассказах, ни в других произведениях писателя не было никакой психологической глубины или художественной силы. Все они несколько грубоваты и поверхностны, несмотря на юмор и критический ум автора. Из множества людей, которые движутся в книгах Романова, не запоминается ни одно лицо, не остается ни одной типической фигуры. Персонажи Романова живут как раз столько времени, сколько длятся их разговоры. Они носят иллюстрационный, объяснительный характер к той картине общественной неурядицы, социального курьеза или бытовой случайности, которые показывает нам автор. Романов не умеет описывать душевных переживаний своих героев, а когда он берется за это непривычное дело, он пишет тусклым однообразным языком, прибегая к невыразительным и скудным литературным приемам: «Людмила стиснула свои руки так, что в них треснули суставы, и замолчала... Принцип старый и принцип новый. Ему впервые во всей остроте пришла мысль о том, какова же сущность этой женщины, каков принцип направления ее жизни. Он начал пункт за пунктом разбирать ее главные свойства».

Так изображает Романов душевные столкновения и страсти. Он совершенно не способен подняться до худо-

жественного преобразования материала, который он в таком изобилии преподносит читателю. Стиль его вял, небрежен, порою тягуч, как, например, в романе «Новая скрижаль», где, рассказав о неудачном браке между коммунистом из крестьян и интеллигенткой, он попытался поставить вопрос о новой половой морали. Рассказы и очерки удаются ему лучше чем романы. Даже в самых занимательных из своих крупных произведений, он грешит повторениями, ненужными подробностями и банальностью характеристики: все действующие лица его повестей говорят одним и тем же скучным и утомительным языком.

Романов — один из тех немногих советских писателей, о которых можно вынести окончательное суждение. Он не поразит нас какими либо неожиданностями, он не способен на изменение или дальнейшее развитие. Он будет продолжать свой скромный путь литературного хроникера. В его рассказах мы постоянно будем находить свидетельские показания об «очередных вопросах дня» и о бытовых особенностях революционных лет. Одни из них будут метки и забавны, другие плоски и бледны — но все они будут находиться на той трудно уловимой границе, которая отделяет подлинное художественное творение от показательных документов эпохи.

## АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ

Первые успехи Ал. Толстого относятся к 1910-1912 г.г., когда в русской прозе наметился возврат к реализму и бытоописанию. Тогда Сергеев-Ценский, отказавшись от цветистого импрессионизма, дал ряд картин из жизни русской провинции; тогда же появились «Уездное» Замятина, повести Шишкова, Пришвина, Шмелева и ряда молодых писателей, различных по темпераменту, таланту и устремлениям, но внутренне объединенных некоторыми общими признаками: то была реакция против символизма и попытка создания прозы, далекой от традиций 80-х г.г., испытавшей на себе все воздействия нового стиля, но неизменно живописующей быт, земную реальность вне касания «мирам иным».

А. Толстой примыкал к этому течению. Его повести о делах и нравах «зубров» Поволжья, его описания помещицкой жизни забытых уголков России, его дар занимательного рассказчика сразу сделали его одним из наиболее видных представителей нео-реалистической школы. Но место, которое он в ней занял, было несколько особое: А. Толстой сразу выдвинулся, как неоспоримый мастер анекдота. Этим определялись и его достоинства и его недостатки.

Когда я говорю «мастер анекдота», я разумею анекдот в лучшем значении этого слова, как передали его нам литературные традиции Средневековья и Возрождения. Если термин «новеллы» обнимал рассказ всякого рода, веселый и трагический, то анекдот означал непременно забавную, более или менее длинную (иногда в несколько десятков страниц) историю, в которую мог вплестаться и печальный мотив, но основной нотой которой был комизм. В анекдоте комизм основывался или на чепухе положения и неожиданной развязки или же на явном чуде персонажей, характер которых неизбежно сообщал комизм всем их речам и действиям. Анекдот или занимательное повествование с преобладанием комического элемента был всегда ядром более серьезных литературных форм: он лежал в основе сатиры, углубившей его сарказмом и моральными заданиями; цепь анекдотов входила рядом слагаемых в юмористические романы или назидательные произведения.

Ал. Толстой неоднократно пытался развернуть анекдот в сатиру, но ему не хватало для этого глубины; он пробовал перейти в область новеллы, но оказался посредственным психологом; он задался целью писать романы — у него не хватило художественных средств — и только в одном он преуспел: в повести, в которой анекдот играет роль преобладающую, будучи смешан с иными, менее забавными эпизодами. Ибо надо отдать справедливость Ал. Толстому: он мастер анекдота и в обыденном смысле слова: анекдот — жизненное происшествие, бытовой факт, любопытный случай.

Самое ценное в его творчестве — цикл рассказов и повестей о Поволжье («Хромой барин», «Чудаки», «Приключения Растегина», «Мишука Налымов»). В них

не только проявляются все несомненные достоинства писателя, но и отчетливо выступает наиболее своеобразная черта его творчества: попытка придать анекдоту налет старинного романтизма, доходящая до стилизации ряда произведений.

Ал. Толстой художник так называемого «объективного» письма. Я не буду входить в рассуждения, насколько относителен и условен этот термин. Но он выражает существо художественного метода Ал. Толстого: писатель передает действительность, как нечто реально существующее, независимо от того, что он ее показывает. В быстрый темп его повествования никогда не ворвется лирическое отступление или авторское восклицание; за веселым анекдотом не различить улыбки или насмешки рассказчика. Он попросту разворачивает картины, лиц, происшествия, точно человек, стоящий у волшебного фонаря и меняющий пластинки: на полотне задрожат, повременят, исчезнут сотни образов, но не видать и не слышать того, кто управляет их краткой жизнью.

Хороший наблюдатель, с острым глазом, схватывающим внешность людей и краски природы, подмечающий жизнь вещей и детали быта — Ал. Толстой отказывается от длинных описаний и многословных характеристик. Его большая заслуга — стремление к некоторой резкости очертаний и к ускоренному темпу рассказа. Он ищет не полноты, а рельефа — и лиц, и положений. Отсюда — динамичность его стиля, несколько отрывистого, не всегда выдержанного в первых произведениях (особенно в «Хромом барине», где красавицы, слушая, «приподымают уши»), но достигающего, благодаря простоте и сжатости, большой выразительности — чисто повествовательного характера. Это — разговорный язык, далекий от

ритмической прозы, к которой после Гоголя и Тургенева приучили нас символисты. Именно этот стиль и подходит для основного задания писателя: изобразить людей --- чудаков, жизнь - - сплетение забавных или нелепых случайностей.

Нелеп и забавен весь мир, изображенный Ал. Толстым: это русская дворянская провинция, необузданная, сумасбродная и невежественная. В «Свиных овражках», Гнилопятах, Колывани, Туренево живут чудаки, мечтатели и самодуры. Там генеральша Степанида Ивановна ищет Мазепинского клада при помощи некупленных петухов и странницы Павлины, которую искушал огненный бес с офицерскими шпорами. Там Мишука Налымов, с отвислыми усами, с воловьим в три складки затылком, выдумывает каверзы проезжающим и бушует на свадьбе, выворачивая скамейки и деревья в городском саду. Там на гомерических пирах Окоемов допивается до того, что видит черта в отдушнике, а всегда готовые на драку братья Ртищевы режут по жеребьячьему. Все — размеров устрашающих: кутежи, пьяный разврат, аппетиты, страхи, страсти.

В этой кунсткамере, где у каждого человека какойнибудь пунктик, попадаютсся и «столичные гости — из отставных гвардейцев, неудачных дипломатов или разбогатевших биржевиков, ищущих «стиля двадцатых годов». Есть в ней и наивные «кисейные барышни», предающиеся до брака розовым мечтам о герое и оказывающиеся пред испорченной жизнью после неизменно неудачного замужества.

Несмотря на все обилие и разнообразие типов, выведенных Толстым в повестях и рассказах «Поволжья» и «Заволжья», легко заметить, что все они сводятся к не-



скольким основным фигурам — этим главным действующим лицам толстовского анекдота. Остальные — только повторения или разновидности. Я не хочу этим сказать, что все персонажи писателя можно свести к условным «маскам» марионеточного характера: но черты сходства между многочисленными героями его повестей и рассказов очевидны и бесспорны.

В центре их стоит помещик-самодур, безудержный в еде, гневе и прихотях. Таков Мишука Налымов со своим дворовым гаремом, глупые атлеты Ртищевы или «человек избытка» — Семочка Окоемов. Разновидность «самодура — доброго малого» — генераль Алексей Алексеевич («Чудаки») — добрейшей души человек, кидающий в жену подносами и посудой и сбрасывающий в реку семьдесят возов хлеба, потому что не удалось продать по хорошей цене, — или Волков («Хороший барин»), требующий, чтобы провинившийся зять полз к нему в усадьбу на коленях.

Затем идут «чудаки». У каждого какойнибудь винтик не в порядке: Илья Леонтьевич Репьев — прямой потомок тех масонов, которых описал другой, великий Толстой, — говорит долго и путанно о «созерцании Сладчайшего»; Чувашев — американизатор — выдумывает мышеловки, патентованные по принципу чисто «психологически вкусовому», благодаря чему мышьяк лезет в нее в невероятном количестве. Петр Репьев устраивает «раковый завод» и конный утюг для растапливания снега и расчистки путей.

Большинство дореволюционных рассказов Толстого построено по совершенно одинаковой схеме: их стержнем почти всегда является любовь «дворянина из столицы» к «чистой девушке».

Дворянин из столицы опять таки один из излюбленных персонажей писателя. Обыкновенно это нелепый кутила, промотавший все свое состояние и возвращающийся к родным пенатам либо для отдохновения (Николушка из «Петушка»), либо для выгодного брака (Смольников — «Чудаки»), либо для исцеления «израненной души» («Хромой барин», Давыд Давыдыч в «Овражках»). Все они неизменно влюбляются в прекрасную деревенскую девушку и делают ее несчастной. Героиня их романа, как и все героини рассказов Толстого — «кисейная барышня», несколько тургеневского типа. Она нежна, кротка, мечтает о романтической любви и испытывает горькие разочарования от грубой жизни. Только Катенька из «Хромого барина» со своей болезненной гордостью носит на себе кое какие черты женщины Достоевского; но во всем этом романе чувствуется влияние «Бесов» и отзвук «Серебряного Голубя» А. Белого.

С особенной тщательностью описывает А. Голстой разновидности русского «лишнего человека». Если бы Овсяннико-Куликовский мог продолжить свою историю русской интеллигенции, он наверное узнал бы в Аггее Коровине, Давыде Давыдовиче и др. действующих лицах «Заволжья», близких родственников «беспочвенных идеалистов» 40-50 годов. Но только современные «лишние люди» менее своих предков страдают от социальной никчемности и отсутствия дела: их трагедия почти всегда сводится к любовной неудаче.

Герои Толстого живут только одним: жаждой любви. Чудаки и пшюты, добрые малые и лишние люди — все они подвержены страсти, все они способны зажигаться любовью. Наоборот, женские типы у Толстого — скорее неуловимые, скользящие образы женствен-

ности, чем живые существа, — но они составляют тот центр, вокруг которого движется мир Заволжья.

В царстве Налымовых и Ртишевых любовь врывается вихрем: ее роль решающая — либо погубит, все с корнем выворотит, — либо откроет новую жизнь, полную радости и смысла. Но это не мешает влюбленным попадать впросак, выказывать себя с самой невыгодной стороны, осложнять свое чувство сотнями причуд и приключений.

Анекдот следует за анекдотом; зоркий автор с юмором и легкой издевкой заставляет своих персонажей выкидывать забавные штуки и произносить смешные слова, но в определенный миг меняется освещение — проносится веяние романтики — и в садах, залитых луной, в беседках парка, в молчаливых комнатах помещичьих домов — герои анекдотов вдруг становятся героями романов. Пожалуй, лучше всего дано это сочетание анекдота со стилизованным романтизмом в рассказе «Посрамленный Калиостро» — повести XVIII века.

Повести и рассказы о Поволжье составляют особый цикл в творчестве Ал. Толстого. Это, пожалуй, лучшее, что он написал — если не считать романа о «Петре Великом». Советская критика утверждает, что Толстой — бытописатель дворянского разложения, что нелепость и чудовищность рассказанных им анекдотов — лишнее осуждение тому строю и сословию, которое порождало их в таком огромном количестве.

Едва ли сам Толстой отдавал себе отчет в социальном смысле собственных произведений. Он вообще не любил задумываться об идеях, смыслах, философиях. Его главное достоинство было в его «нутряной» непосредственности, в бездумной силе художника, обладающего ве-

ликолепным изобразительным аппаратом, но не слишком высоким умом. В «Дневнике» Блока об Ал. Толстом есть такая запись: «много в Толстом и крови, и жиру, и похоти, и дворянства, и таланта. Все испорчено хулиганством, незрелым отношением к жизни».

Духовная незрелость, сопровождаемая каким то художественным легкомыслием, постоянно мешает Толстому выйти на дорогу «большой литературы». Это стало особенно очевидно после революции, когда Толстой за несколько лет перепробовал десятки жанров и типов творчества.

После неудачи психологических новелл, которые он пытался писать во время войны, он решил создать целую эпопею российской жизни, и приступил к большому роману «Хождение по мукам». По первоначальному замыслу, картина прошлого и настоящего России, охватывавшая и войну и революцию, должна была быть озарена светом некой философии, объясняющей события. Но, что это была за философия — Толстой знал весьма смутно, и в середине романа сменил одну систему идей другой, прямо противоположной: «Хождение по мукам», начатое как резко антибольшевицкий роман, закончилось «1918 г.», в котором автор бормочет об экономическом материализме, о тяжелой индустрии и мировой хлебной торговле, как основе крестьянских восстаний на Украине. Впрочем, нельзя серьезно относиться ко всем этим превращениям Ал. Толстого: он не идейный человек и не идейный писатель, и его политические суждения или его высказывания о революции, о коммунизме, об эмиграции не имеют ровно никакой цены. Ему не по плечу усилия мысли, взволнованность или нетерпимость веры: его старания быть обличителем, мыслителем или исполнителем

социального заказа производят несколько комичное впечатление. Ал. Толстого спасает его блеск и талант рассказчика. Искусственное здание его эпопеи совсем бы рассыпалось прахом, если бы не отдельные ее яркие главы, в которых опять появляются забавные типы и занимательные анекдоты. Герой «Хождения по мукам» Телегин — одна из разновидностей доброго малого и лишнего человека. Он принимает революцию с той органической простотой, какая типична и для самого Толстого, чуждого всякого «интеллектуализма». В «1918 году» Толстой выводит целую вереницу чудаков и его описания махновцев, партизан, белых и красных, возвращают нас к анекдотам «Заволжья». Самое лучшее произведение Толстого после его возвращения из эмигрантского Парижа в коммунистическую Москву — это повесть «Ибикус или похождения Невзорова». Невзоров, мечтательный мошенник, один из выходцев из Заволжья, проходит через бесконечное количество странных и комических приключений в эпоху гражданской войны, и автор с неохотой расстается с ним на пароходе, на котором везут будущих эмигрантов в Константинополь. Сюжет «Ибикуса», полуфантастический, полуюмористический, играет, в сущности, второстепенную роль: самое главное в повести — цепь невероятных историй и происшествий, коллекция занимательных или отвратительных масок.

Когда Ал. Толстой перешел к изображению по-революционной действительности, его стал привлекать анекдот советский, как прежде анекдот дворянский. Он описывал подростков, совершивших преступление после того, как видели в кинематографе сцены «красивой жизни», шпиона Василия Сучкова, отравившего существование жене, чудачку «гадюку», проделавшую гражданскую вой-

ну в качестве кавалериста, коммуниста, мечтающего о «голубых городах» и принужденного прозябать в глухой провинции. Самодуры и чудачки, добрые малые и прохвосты — излюбленные персонажи Толстого воскресают на его страницах, посвященных современности.

С необычайной легкостью переходит Толстой от одного сюжета к другому, с одинаковой занимательностью и мастерством рассказывает и о кавалерийской атаке, и о белогвардейском заговоре, и о путешествии на Марс. Эта легкость и губит его. Она позволяет ему разбрасываться, расточать себя, пробовать свои силы — и всегда с некоторым успехом — в самых разнообразных жанрах. Необычайно плодовитый романист, драматург и рассказчик, Толстой написал и «Аэлилу» — повесть об экспедиции на Марс для устройства там коммунистической революции, и роман «Гиперболоид инженера Гарина» — с детективами, убийствами, красавицами, желающими стать владычицами мира, и учеными, диктующими свою волю Европе, и рассказ «Семь дней, в которые был ограблен мир» — фантастическое изображение вселенского переворота.

Но фантастика Толстого по преимуществу сводится к занимательным приключениям. Его великий изобретатель инженер Гарин — нечто среднее между гением и мошенником. И авантюрный роман, и утопия Толстого неизбежно упираются в анекдот или серию анекдотов. Таковы же и его драмы — «Заговор императрицы», «Азеф», материал для которых был дан ему историком Щеголевым. Очень часто и в пьесах, и в романах с «тенденцией» (например, «Черное золото») Толстой опускается до уровня газетного фельетона и не гнушается мелодрамой самого низкого пошиба. У него сильно развита художест-

венная угодливость, и ради каких либо «лозунгов дня» он готов пуститься на самую беспардонную халтуру.

А после нее он способен написать такой замечательный роман, как «Петр Первый», в котором во всю ширину развертывается его дар оживлять события и рисовать людей с какой то особенной пластической рельефностью. Некоторые страницы «Петра» по живописности, по изобразительной силе почти не имеют себе равных в современной нашей исторической литературе. Но опять таки — захватывает роман не глубиной и не цельностью, а яркостью отдельных картин, пестротой и движением, блеском остроумного и меткого повествования.

Все это — от большого таланта. Есть писатели, умеющие приумножать и развивать свое дарование путем сосредоточенной работы и отделки. Пускай на их чете иной раз «капли пота» от трудового усилия, и символом их является не легкокрылый Пегас, а тяжелый вол в ярме — но их творчество отмечено постоянным совершенствованием и изменением. Ничего этого не найти у Толстого. Он берет исключительно своими природными данными, своим органическим и свежим даром. Нет в нем роста, и нет глубины. Он дает материал для чтения, но не для суждения. То, о чем он рассказывает — занимательно и забавно, но не пленяет той всечеловеческой правдой, тем высшим проникновением мудрого ума и трепетного сердца, которые превращают лучшие создания искусства в богатейший возбудитель эмоций и мыслей.

И не надо ждать, не надо спрашивать этого от Толстого. Все это лежит в иной, чуждой ему плоскости. Его мир — мир приключений и трагикомических нелепостей, в котором двигаются люди с «сумасшедшинкой», добрые малые звериного типа и сумасброды всяческого рода. В

этом царстве все ему подвластно, своих старых героев в разных одеяниях может он показывать на дрожащем полотне своего художественного экрана, живописуя веселые сцены или необычайные сплетения неожиданностей, глупости или низости. Но выйти за пределы этого круга он не в силах — и в современной нашей словесности он занимает небольшое место неутомимого рассказчика и мастера литературного анекдота.



## МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

Любопытна судьба юмора в советской литературе. Смех редко звучал на ее страницах в первые годы революции. Лишь порою пробивался он у Замятина, но то был смех иронический и злой, на грани сарказма или издевки. Иногда он мимолетной улыбкой озарял произведения Леонова, но тут ему была отведена роль подсобная — почеркивать глубину тех противоречий мысли и жизни, которые интересовали молодого автора.

Наибольшее тяготение к юмору обнаружили те писатели, которые создали «обличительное» направление: оно было довольно сильно в 1923-1928 г.г., когда в литературу был перенесен принцип «самокритики» и когда предполагалось, что насмешка помогает в борьбе с «маленькими недостатками» механизма. Этим объясняется тот факт, что несмотря на цензуру и постоянные проверки политической благонадежности авторов, обличительное направление сумело дать ряд довольно смелых и ярких вещей.

Оно исходило из бытового материала и питалось общественной традицией борьбы против «гнусной действительности»: но в художественном отношении оно явно двигалось под знаком Гоголя.

Возврат к Гоголю, подражание Гоголю — одно из любопытнейших явлений советской прозы. Оно вызвано рядом довольно сложных причин. В эпохи политического гнета и социальных перемещений сатира становится одним из выражений общественной критики, одним из естественных прибежищ недовольства и отрицания. И в то же время обличительно-гоголевская школа освобождается от голого бытовизма и натуралистической грубости: она отходит от свидетельства о современности и цветной ее копии, как у Романова или Вс. Иванова. В ней чувствуется страстное, действенное отношение к жизни, то проявляющееся в резкой шутке, то прорывающееся в лирическом возгласе.

Кроме того молодые писатели испытали на себе и влияние стиля Гоголя и его подхода к реальности. Быг, превращенный в фантастику, смешение яви и сна, чудовищность жизни, выходящей из границ своих, вся бредовая, взвихренная наша эпоха — толкали их к Гоголю. Недаром «серапионовы братья», с которых следует вести летосчисление новой нашей прозы, своим учителем называли Гофмана, столь близкого именно Гоголю.

Исходя из бытовых мелочей создавал Гоголь необычайный мир, в котором одной и той же страшной жизнью жили Собакевич и Вий, украинский мелкий чорт и почтенный Павел Иванович Чичиков. Он и творил своих персонажей, и ужасался ими, описывал их с любовным вниманием и рвался прочь от этих воображаемых людей и событий. Гоголевская тоска по гармонии, по освобождению от диктатуры тупости резко вспыхнула в современной литературе, заключенной в мертвящие схемы теорий и политических приказов, окруженной со всех сторон

свинными рылами. Своеобразная романтика проникает все почти произведения «гоголевского толка».

Есть писатели, которые даже и не стараются скрыть своего подражания Гоголю. Рано умерший талантливый юморист Заяицкий произносит имя Гоголя в первых строках лучшей своей повести «Баклажаны». Он подчеркивает, что описываемая им украинская провинция ничуть не изменилась со времен Сорочинской ярмарки. Вал. Катаев нашумевшую повесть «Растратчики» пишет в чисто гоголевском ключе, и приключения совслужащих, которых лукавый попутал совершить растрату и затем колесить по России — новые чичиковские похождения в стране все тех же мертвых душ. С десятками людей встречаются нелепые герои катаевской повести, и все это — «рожи», смешные, а может быть и страшные: на миг перестает смеяться над ними автор, и в лирическом бегстве ищет спасения от этих обитателей советской кунсткамеры.

О «Носе» Гоголя вспомнит всякий, кто прочтет «Ревизора» Каверина, рассказывающего о приключениях сумасшедшего, по недоразумению выполнявшего функции коммунистического ревизора. Здесь мир показан сквозь искажающие стекла безумия, бытовая мелочь вырастает в экзотическую необычайность, кружатся слепительной каруселью сумасшествие, малый разум, бранный закон привычки, всесильное беззаконие случая. Такой именно воспринимает жизнь и герой рассказа Малашкина «Больной человек», у которого ум помрачен воспоминаниями гражданской войны, и вот несет его чорт в полете ведьм над полями и лесами, над кровью напоенной русской землей.

Та же несколько мрачная фантастика у Тынянова, особенно в повести о Петре Великом — «Восковая пер-

сона», и в «Дьяволиаде» и мелких рассказах Булгакова, и в произведениях многих второстепенных писателей, начиная повестями Козакова и кончая забавным романом Слетова «Заштатная республика». У всех почти — соединение смеха и отчаяния, игра вымысла, срывающегося в кошмар, взрыв недоброго веселья, за которым слышен бесовский гогот, страшные видения быта, превращающиеся в чудищ потустороннего мира, — словом, все то, что составляло основные черты гоголевского творчества.

У нас и в XIX веке юмористическая литература отличалась либо общественно сатирической, либо философской основой. Русское искусство почти не знало того откровенного здорового смеха, который, например, так заразительно звучит у англичан. У нас смех всегда был несколько серьезен. Он неизменно ставил себе какую-нибудь цель: поучать, исправлять, побуждать к борьбе, разрушать враждебные позиции. В революционные годы, когда от литературы постоянно требовали доказательства ее общественной полезности, писателям внушали, что смех достоин советского художника лишь в том случае, если он помогает самокритике или уничтожению классового врага. От каждого юмориста требовали, чтобы он стал сатириком. Привело это к тому, что одни писатели обличительного направления перестали пользоваться юмором как литературным приемом, а другие сочли общественным служением юмористический показ отрицательных сторон действительности. Таковы были сатирические пьесы Маяковского, особенно его сатира на советскую бюрократию «Клоп», и некоторые произведения пролетарских писателей, главным образом их пьесы.

Правда, в 1932 году советская критика как бы спохватилась и перестала называть контр-революционным

тот бездумный непосредственный смех, который ни в какой мере не являлся общественной сатирой (например, вещи Шишкова), За юмористами было признано право смеяться без глубокомыслия и вне выполнения общественной нагрузки. Но это разрешение пришло довольно поздно: оказалось, что кроме Ильфа и Петрова, в России существует один только «веселый» писатель — М. Зощенко, да и тот с уклоном в меланхолию или обличение.

Из кружка «Серрапионовых братьев», в котором он прошел литературную учебу, Зощенко вынес сильное тяготение к гоголевской манере. Первые его произведения, быть может лучшие из всего им написанного, удачно соединяют комизм характеров и положений с трагическими переживаниями и странными событиями. В сборнике «Лялька — пятьдесят», а особенно в «Рассказах господина Синябрюхова», положивших начало славе Зощенко, все не теплые происшествия постоянно находятся на краю гротеска и трагедии, за смешными описаниями следуют довольно мрачные картины. Все забавные похождения героя даны на фоне войны и революции. Отставной солдат Синябрюхов, делающий всем новым знакомым «экзамен на образованность», спрашивая их кем был Пипин Короткий, говорит нелепым языком, в который ни к селу ни к городу вплетены исковерканные книжные выражения: «я хоть человек и не освещенный, но замечаю, что тут всякие золотые излишества. Качусь я тогда в город Минск по личной своей потребности»... Этот бывший фельдфебель постоянно попадает в запутанные положения, едва не погибает от бандитской пули, сам становится бандитом, пресмыкается ради денег, спасает князей и по уши влюбляется в прекрасную, но не слишком добродетельную полячку Викторию Казимировну, и мечтает об изы-

шестве манер, о графинях и великосветских женщинах — и это в то самое время, когда железная метла неистово выметает из России остатки аристократии и салонного быта.

Впоследствии гоголевская струя несколько иссякла в творчестве Зощенко, и он перешел к короткому образному анекдоту «из современной жизни». Излюбленной темой его стали нелепости и уродливые искажения нового быта, и особенно психологии обывателя, завязшего в мещанских предрассудках и противоречиях. В рассказах Зощенко действие происходит постоянно за кулисами революции: из зрительного зала истории видны великолепные декорации, со сцены слышатся взволнованные речи, а позади переругиваются машинисты и рабочие, на картонках кое как намалеваны лица, и ветер подымает грязь и пыль в неубранном сарае.

Хотя Зощенко и умеет рисовать двумя-тремя штрихами характеристику своих персонажей, его комический эффект основан на смешных положениях, а, главное, на стиле. Он обыкновенно ведет повествование от лица полунинтеллигентного «гражданина», близкого родственника фельдфебелю Синебрюхову. Этот персонаж, сам себя выдавая своей речью, рассказывает о какомнибудь пустяшном происшествии: кондукторша в трамвае обчитала его на пятак, и из этого получился огромный скандал; в коллективной кухне сбежало молоко, и хозяйки поэтому разругались на-смерть; курьеры, проходя по улице, остановились поглазеть на драку, и из за этого вся работа задержалась в советском учреждении. Речь рассказчика построена на смешении всех стилей: возвышенного с вульгарным, поэтического с уличным, книжного с канцеляр-

ским. Эта нарочитая речевая путаница и составляет основу зощенковского юмора.

В любопытной книге «Письма к писателю» Зощенко так говорит об этом приеме: «обычно думают, что я искажаю прекрасный русский язык, что я ради смеха беру слова не в том значении их, какое им отпущено жизнью, что я нарочно пишу ломаным языком, чтобы посмешишь почтеннейшую публику. Это неверно. Я почти ничего не искажаю, я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица».

Герой Зощенко — мещанин в коммунизме, почтенный потомок мещанина во дворянстве. Нелепы его навыки, точно в кривом зеркале переломляются в его мозгу идеи века, чепухой засорено его существование. Он щеголяет замысловатыми полуинтеллигентскими выражениями, и этот смешной его язык лучше всяких описаний передает ту неразбериху идей и понятий, которая властвует в советском серединном царстве.

И опять тут похождения телеграфиста с гитарой, супружеские беды, пьяная свадьба, кончающаяся потасовкой, зависть конторщика к ослепительному комначальнику, и скандал устраиваемый «сознательным» женихом, потому что невесте не дают комода («вы комод не возьмете с собою в могилу, а тут молодая жизнь пропадает без комода»), и трагедии в ЗАГС-е — словом весь сор жизни, поднятый революционным вихрем из глубин обывательщины, ничтожества и глупости.

В 1930 году был поставлен вопрос: не является ли творчество Зощенко враждебным революции? Не слишком ли много он себе позволяет, издеваясь над представителями нового класса, над советскими бюрократами или средними работниками? В печати поднялась нелепая ди-

скуссия по вопросу об идеологических основах зощенковского юмора. Его упрекали в безыдейности и беспринципности. Одни обвиняли его в «смехе ради смеха», другие в том, что он неизменно отыскивает темные стороны советской действительности. На это Зощенко справедливо ответил, что юмористы обычно высмеивают отрицательные, а не положительные явления жизни, и что общественная тенденция может быть более или менее скрыта в зависимости от таланта и литературных приемов автора.

Имеется ли эта общественная тенденция в произведениях талантливого писателя, создавшего особый «зощенковский» стиль и того коллективного героя, который воплощает все грехи чванства и мещанства пореволюционного обывателя?

Конечно, Зощенко — не юморист английского типа, он примыкает к обличительной и сатирической, а значит общественной традиции русской словесности. Его антимещанство — исконное идеалистическое отрицание пошлости, проникающее лучшие создания нашего искусства.

Но в то же время обидно, что Зощенко разменивает себя по мелочам, что он все реже и реже возвращается к темам, в которых наряду с показом бытовых нелепиц или социальных безобразий звучал бы глубокий человеческий мотив. Только порою, в «Веселом приключении», в повести о Мишеле Синягине, вновь чувствуется теплое дыхание гуманизма, какая то попытка по иному подойти к земным уродствам. Но в большинстве случаев Зощенко обильно черпает из дневника происшествий.

Его короткие, в три странички, рассказы прочитываются как забавный фельетон и забываются через два часа. Они становятся все более и более однообразны. Я совсем не хочу сказать, что такого рода литература не име-



ет права на существование или что и в ней нельзя достичь высокого мастерства. Но Зощенко способен был дать нечто большее. В первый период его творчества, у него из ряда анекдотов вырастала целая общественная сатира, нелепые персонажи образовывали целую галерею типов после революционной России, а некоторые их включения превращались в иллюстрации вечно человеческих слабостей. Сейчас все это у него и бледнее, и реже. Он странным образом возвращается к той самой юмористической протокольности, которая уместна была в период военного коммунизма, в эпоху торжества натуралистической литературной записи.

Сумеет ли Зощенко преодолеть нынешнюю свою «анекдотичность»? От разрешения этого вопроса зависит место, которое он окончательно займет в современной прозе. С анекдота начал и Чехов. Но от него он перешел к произведениям, в которых юмор сочетался с удивительным пониманием человеческой души и с широким охватом разных жизненных сфер. Одновременно с Чеховым жил и писал очень популярный в свое время юморист Горбунов. Его комические сценки и рассказы в 90-х и 900-х г.г. читались на всех литературных вечерах, как сейчас читаются очерки Зощенко. Но выше анекдота Горбунов никогда не поднимался, и теперь едва ли кто помнит его имя.

Будет очень жаль, если Зощенко с течением времени обратится в советского Горбунова: у него есть и данные и возможности избежать такой не слишком заманчивой судьбы.

## И Л Ь Я Э Р Е Н Б У Р Г

Странный писатель Эренбург! Он проживает в Париже и Берлине, но издается в Москве и Ленинграде. В своих книгах он клеймит буржуазный запад, но, приехав на короткий срок в Россию, начинает слегка издеваться над коммунизмом и большевиками. Он циничен и насмешлив — романы его сентиментальны до крайности. Он говорит публике дерзости — и это не мешает его произведениям продаваться на-расхват и в России и за границей. Его последние романы разошлись в России в количестве 250 тысяч экземпляров. Читатели явно любят его. Критика же предпочитает не говорить о нем, а если и заговаривает, то почти всегда, чтоб выругать. Но и ругая, ни один из критиков не забудет подчеркнуть, что Эренбург ярок, талантлив, интересен, хотя... И тут неизменно встает какое то «но», мешающее признать этого популярного, талантливого, своеобразного и блестящего романиста крупным писателем. У него как будто все задатки, чтобы стать им, и однако он им не становится и никогда не станет. Какое то клеймо второсортности лежит постоянно на этом одном из самых читаемых и умных современных авторов.

Во многом Эренбург не русский. И дело тут не толь-

ко в его еврейском происхождении, а во всей его психологии человека, привыкшего к Западу более, чем к России. Еще сравнительно молодой человек (родился в 1891 году), он почти всю свою сознательную жизнь провел за границей. После революции 1905 года он очутился в Париже политическим эмигрантом и набросился на все новинки французского предвоенного искусства. Он увлекался тогда эстетизмом, символизмом и католическими обрядами, и писал не плохие стихи, проникнутые мистическим духом и любовью к красивым вещам и пейзажам. В ту пору Эренбург слыл утонченным эстетом и цензор Волин говорит, что «в годы реакции Эренбург в платье маркиза разгуливал по парижским кафе».

Но платье маркиза было вскоре заменено солдатской блузой, затем революционной гимнастеркой, сперва с трехцветной, а после и с одной красной кокардой.

Эренбург отошел от мистицизма, от католицизма, от патриотизма, от белогвардейства с такой же легкостью, с какой вообще отказывался от своих умственных увлечений. За годы войны и революции он переменял несколько церквей, но в каждой был случайным и нерадивым прихожанином. Диллетант, искатель острых ощущений, падкий до всяких художественных и политических новинок, он страдает болезнью духовной изменчивости и пресыщенности.

Жизненный опыт иссушил и состарил его: его отношение к миру и людям стало насмешливо скептическим. Он не способен ни на глубокое переживание, ни на сильную мысль. Циник и нигилист, он все окружающее рассматривает с точки зрения занимательности и любит только игру ума или чувственности. Порою он может умилиться картиной природы, или наивной любовью, но это

для того, чтобы отдохнуть в простоте. Все литературные и сентиментальные позы Эренбурга — от ума и воображения, но не от полногo чувства. Вообще Эренбург скорее может вообразить, как чувствуют другие, чем сам отдаться непосредственным и простым эмоциям. Какой то насмешливый и неугомонный бес сидит в нем и неизменно разрушает своей иронией все его попытки забыться, увлечься, отдаться. Непрестанное око скептического анализа наблюдает за каждым движением эренбурговского пера.

Основной порок, основное несчастье Эренбурга заключается в его внутренней опустошенности. У него в душе все выжжено, стерто, уничтожено. И уничтожено не какой либо катастрофой или трагедией, а в результате медленного разъедающего действия ежедневных дум и наблюдений.

Эренбург привык видеть весь мир из окна большого парижского кафе — и перед ним проходят все эти недолгие драмы человеческой похоти, стяжательства, обманной славы, звонкие фразы дешевых пророков, болтовня бездельников и фокусы мошенников. Непрочная, пестрая и прихотливая богема художников, писателей, умственных прихлебателей и всей той международной толпы, которая при свете отелных фонарей блуждает по парижскому Монпарнасу и Монмартру — вот атмосфера, в которой развился и живет Эренбург. А если к этому прибавить чисто еврейскую, из дальних веков наследованную тоску бытия, социальное бунтарство русского интеллигента и любопытство талантливого журналиста — получатся основные элементы, определившие художественный путь Эренбурга.

Самый лучший его роман, появившийся в 1921 году,

«Хулио Хуренито», посвящен описанию международной богемы и раскрывает основные черты творчества писателя. Хулио Хуренито, или «Учитель», как его называет автор — фантастическая фигура всесветного бродяги, постоянно переезжающего из одной страны в другую. За ним следуют его ученики: американец Куль, сочетающий Библию с организацией публичных домов, русский интеллигент Тишин, копирующий истерических героев Достоевского, негр Айша, итальянец Эрколе, любящий больше всего на свете бенгальские огни и скандалы, немец Шмидт, мечтающий все человечество превратить в усовершенствованную машину, и француз Дэле, обожающий сберегательные кассы, маленький домик, хорошеньких женщин и изысканную кухню. Хулио Хуренито — великий провокатор, произносящий речи о лжи и тупости современной цивилизации несколько в духе Ницше. Его фигура, в сущности, является той искусственной связью, которая позволяет автору объединить его персонажей — этих представителей всех отрицательных сторон различных наций. Устами Хуренито говорит, конечно, сам Эренбург: он едко высмеивает ханжество и глупость, мещанство и лицемерие европейских государственных деятелей и мелких буржуа, он издевается над их мнимой моралью, над пышными фасадами фраз о гуманности и цивилизации, скрывающей за собою нищету, войны, жестокости и грубость. Хуренито и его ученики переживают десятки забавных и неправдоподобных приключений, проводят эпоху войны во Франции, попадают в плен к немцам, потом переезжают в Советскую Россию, где Хуренито в конце концов убивают бандиты для того, чтобы снять с него сапоги. Большевицкий режим описан также в насмешливом тоне, и даже тогда, когда автор как будто одобряет

коммунистов, в его похвале мелькает подозрительная усмешка.

Эта пародия, все же, не слишком оригинальна: европейская литература изобилует такого рода обличениями современной цивилизации и ее зол. В частности не надо забывать, что на Эренбурга оказал не малое влияние Анатоль Франс. Но в «Хулио Хурениго» хорошо передана психология человека богемы, международного нигилиста, и остроумны и метки отдельные замечания о любви, искусстве, патриотизме и проч. Легкий, парадоксальный, порою по фельетонному забавный язык, придает большую живость роману и искупает отсутствие в нем сюжета и действия: это попросту цепь рассуждений и картин, сменяющихся почти с кинематографической быстротой.

«Хулио Хурениго» удался Эренбургу именно потому, что построен он не как обычный роман: все его персонажи сразу даны в виде пародийных образов, в виде застывших масок, читатель отлично знает, что ему не следует ожидать ни психологических откровений, ни реальных описаний: это злая шутка, иронический памфлет, от которого не требуешь обычных беллетристических достоинств. Важно лишь то, что он написан бойко и талантливо. Точно также и другие книги Эренбурга, в которых он может развернуть свой талант сатирика и отрицателя, в которых он может подвергнуть уничтожающему анализу какое-нибудь человеческое установление или какой-нибудь исторический эпизод — удачны, порою увлекательны. Такова, например, его книга, посвященная автомобилю и всей той борьбе хитрости и вождений, которая происходит на мировой бирже за овладение автомобильной промышленностью («10 лошадиных сил»). Любопытно, что в Советской России она напечатана

с большими сокращениями: Эренбург атакует в ней капиталистическое общество, но это не мешает ему время от времени пустить шпильку по адресу коммунистов. В этом же стиле социально-беллетристического монтажа, весьма удающегося Эренбургу, написаны книги о кинематографии («Фабрика снов») и о спичечном короле Иваре Крейгере («Единый фронт»).

Все эти хроники нашего времени, равно как и книги путевых заметок («Виза времени», «Испания»), — резкая критика капиталистического общества. С уничтожающим презрением и едкостью, почти приближающейся к страстности, Эренбург разоблачает все нелепости и несправедливости того строя, который узаконяет порабощение человека человеком, возводит наживу в цель бытия и освящает все преступления ради успеха на бирже или в парламенте. Точно также и в романе «Москва слезам не верит» описания мерзости маленького парижского отеля, буржуазного лицемерия и беспощадности — остры и порою убедительны.

Эренбург мастер рассказывать о «разложении» буржуазии, которое он так хорошо изучил на практике. Эта его анти-буржуазная и анти-капиталистическая тенденция, его отрицание современного политического и общественного режима, его ощущение гнилости и близкой гибели Европы, объясняют успех его произведений не только у французских или русских коммунистов, но и вообще среди европейских интеллигентов, чающих обновления мира.

Гораздо хуже обстоит дело с положительными пресонажами или социальными утверждениями Эренбурга. Тут он явно беспомощен. В лучшем случае он может оказаться на двусмысленной позиции изготовителя ходкого

товара с дешевой романтической начинкой. Его благородно-цельные коммунисты из хроник-монтажей, его рабочие из «Москва слезам не верит» — нестерпимый лубок самого дурного тона, литературная безвкусица, за которую должно стать неловко автору «Жулио Хуренито».

В одном из романов Эренбурга, «Любовь Жанны Ней», выведен художник Жюль Лебо, в котором не трудно узнать Анатоля Франса. Но изображая великого французского писателя, Эренбург невольно придал ему некоторые из своих собственных черт. Лебо, по словам Эренбурга, многое ненавидел, но ничего не любил. Он приветствовал революцию, но не любил и революции. «Он считал коммунистов грубоватыми и наивными людьми. Когда он слышал их разговоры о всеобщем равенстве, с его желтого пергаментного лица не сходила усмешка». «Конечно, победа за ними, думал Лебо, но что в этом хорошего? Одна тюрьма заменит другую. Человеческая глупость бессмертна. Зажгут тысячи плошек и станут холостыми залпами потешать новых академиков. А любовь? Любви они не знают. Они сделаны не из плоти, эти люди, а из скучного металла».

Беда в том, что Эренбург тоже ничего не любит. Он, пожалуй, и хотел бы во чтонибудь поверить до конца, чемнибудь увлечься, но на это не хватает у него душевного огня и непосредственности. Если сейчас он проявляет сочувствие коммунистам, то не потому, что он вдохновлен их учением или готов биться за советский строй. Он ни под какие знамена стать не может, этот современный циник, который, по выражению одного советского критика, «ненавидит прошлое и страшится будущего». Во всяком случае отталкивание от прошлого и отрицание существующего строя определяют мнимую революционную



позицию Эренбурга. Революция не может только разрушать, она обязательно что-нибудь строит и утверждает. А Эренбург органически не способен ни на какие утверждения: он с успехом кричит «долой», но его попытки присоединиться к коммунистическому «да здравствует» звучат фальшиво: его критицизм выродился в безнадежный нигилизм, окончательно развевший его душу.

Когда он критикует, разоблачает, нападает, когда он смеется над человеческой глупостью, он интересен и жив, потому что его забавляет игра ума, эта видимость борьбы при помощи парадоксов и злых фраз. Но когда он хочет творить, когда в своих романах он пытается рисовать людей, рассказывать об их горестях и радостях, ему не хватает той именно любви, которую у коммунистов отрицал его Жюль Лебо.

Романы Эренбурга очень литературны и интересны для чтения, потому что они всегда заняты; несмотря на некоторую сухость описания, в них много меткого, остроумного и забавного, они составлены ловко и талантливо — но их персонажи по большей части ходульны и надуманы. Это поражает уже в первом крупном романе этого типа — «Любовь Жанны Ней»: в нем описаны злоключения коммуниста Андрея, попадающего в Париже на виселицу за убийство, которого он не совершал, и необыкновенная к нему любовь француженки, проведенной молодость в России — Жанны Ней.

В романе есть и слепая девушка, которую хотят выдать замуж за злодея, и преступник, убивающий ее отца, и девушка из бара, оплакивающая свою загубленную молодость, и картина казни, и сцена прощения Жанною человеку, бывшему причиной смерти Андрея, — словом весь

арсенал мелодрамы, в которую довольно часто впадает неразборчивый Эренбург. Ему не хватает как будто мало, но очень важного в искусстве: художественного такта. Он часто употребляет дешевые эффекты и затасканные слова, когда ему приходится описывать психологию своих героев. Тут талант покидает его. Тут он, не красная, выдумывает фантастического чекиста девственника, погибающего от груза собственной добродетели («Жизнь и гибель Николая Курбова») или романтического скрипача горбуна, живущего среди ужаса и грязи городского переулка и влюбленного в чистую девушку («В проточном переулке»).

Писатель, громогласно заявлявший себя в 1922 году приверженцем утилитаризма в искусстве, писавший манифесты об изгнании из литературы романтики, эмоциональности и прочих бредней, обнаружил в своих произведениях необычайную тягу к поверхностному сентиментализму для массового потребления, дешевому и грубому, как фильма предместий. Его серийное литературное производство оказалось подогнанным к спросу: Эренбург отлично умеет выбрасывать на рынок именно то, чего требует средний читатель, при чем он не рисует живых людей, а изготавливает клише, которые типографским способом воспроизводят заранее намеченную схему.

Психологическая бедность Эренбурга несколько менее заметна, когда он берется описывать отрицательных персонажей, хотя и тут он не жалеет черной краски, как злоупотребляет светлой в изображении положительных типов.

Впрочем, и в этой области мало что ему удастся. Его роман «Рвач», посвященный изображению спекулянта и подлеца, приспособляющегося к советскому режиму, тяжел и растянут именно в виду неудачной попытки Эрен-

бурга заняться главным образом психологическим рисунком. Несколько лучше, несмотря на искусственность многих сцен, некоторое подражание Горькому и схематичность изображения роман «В проточном переулке».

Но и в нем обнаруживается неумение Эренбурга овладеть сложной фабулой и пристрастие к постоянной смене самого типа его произведений. Он непрестанно рядится в разные одежды, по большей части взятые напрокат то у русских, то у иностранных авторов: Эренбург очень чувствителен ко всякого рода литературным воздействиям, и голоса стольких писателей, следы стольких художественных школ и направлений слышатся в его вещах, что одно перечисление этих влияний заняло бы слишком много места.

Но при всем эклектизме, при всей погоне Эренбурга за литературной модой, он не лишен известного стилистического своеобразия. Его произведения легко узнать по их отрывистой, резкой фразе, по обилию насмешливых сравнений, по тому соединению реалистических деталей с романтическим подчеркиванием света и теней, которое так типично для Эренбурга. Конечно, и в этом стиле, как и во всей литературной манере писателя, есть очень много позы, много деланного и выдуманного. Эренбургу как то не веришь — и тогда, когда он описывает гибель Европы (роман «Трест ДЕ») и когда он изображает любовные страдания современного Вертера. Чувствуется, что все описания у него приведены с определенной целью — или рассмешить или поразить читателя и уж во всяком случае заставить его восхититься острою ума и тонкостью насмешки автора.

Почти в стилистический прием обратилось пристрастие Эренбурга к грубым натуралистическим подробно-

стям. Он пространно рассказывает обо всех отправлениях человеческого тела, и у него есть целые страницы, посвященные описаниям парижских уборных. Ряд сцен половой жизни передан Эренбургом с омерзительными дегалями, вызывающими отвращение именно вследствие их ненужности. Порою кажется, что он испытывает сладострастное наслаждение, сообщая читателю о цвете грязной рубашки у проститутки или о сыпи на ее коже.

Духом разложения и гнили несет от ряда произведений Эренбурга, и многие из его страниц, которые он хочет выдать за смелые обличения буржуазного строя, свидетельствуют скорее об упадочности их автора.

Есть одна вещь, которой пуше всего боится этот самоуверенный писатель: отстать от современности. Отсюда его вечная погоня за «последними словами»: за новыми идеями и литературными теориями, за новыми типами людей и за техническими изобретениями. Его задача — как художника — отражать все прихотливые изменения умственной, социальной и художественной моды. Часто он, однако, опаздывает и преподносит в качестве новинок подогретые вчерашние блюда. Неприхотливые читатели, впрочем, удовлетворяются и этим кушаньем, принимая его за самые изысканные яства. В этом и заключается тайна успеха Эренбурга: он соответствует в какой то мере ритму нашего времени, его стилю, в котором царят быстрота, острота и пустота. Он философ, социолог, художник для бедных, которых в популярной форме, за дешевую плату ничтожного умственного усилия, приобщает к мнимой глубине, мудрости, революции, ко всему тому, чем занято сейчас воображение и мысль среднего европейского человека, или чем интересуется русский читатель, ищущий у Эренбурга изображения Запада.

Но вся эта эренбурговская скоропись не имеет никакой подлинной ценности. В ней все — показ, а не бытие. И сам Эренбург, и произведения его живут не подлинной, а мнимой, искусственной жизнью. Поэтому и впускают они к себе такое недоверие.

Конечно, их еще будут много читать и за границей, и в России. Найдется еще не мало людей, которые сочтут мудростью небрежные эренбурговские парадоксы и восхитятся смелостью его острот или волнующей злободневностью его описаний, но никакие успехи не могут более спасти Эренбурга: из двух десятков томов этого прямого наследника Вербицкой на советский лад едва ли один выдержит разрушительный напор времени.

## К О Н С Т А Н Т И Н   Ф Е Д И Н

Первый роман Федина появился в 1924 году. Это было одно из немногих крупных произведений советской литературы. Оно обратило на себя внимание не только своим размахом и неожиданной художественной зрелостью молодого автора, но и тем, что сюжет его был несколько непривычен для тех лет. В 1920-1924 г.г. обычно писали о революции, и только о революции, рассказывая мельчайшие подробности ее победного шествия и сознательно замыкаясь в круг чисто русских тем и интересов.

Федин говорил не только о России, но и о Западе.

«Города и годы» — так назывался первый роман Федина, и действие его разворачивалось в Дрездене и Москве, в городке Бишофсберге и русской провинции, на протяжении нескольких лет войны и революции.

Герой романа, типичный русский интеллигент Андрей, поехавший в Германию учиться, застигнут там войной. Он пользуется сравнительной свободой и в маленьком городке, куда его интернировали, продолжает свои занятия и мечтает о революции и пацифизме.

Случайно встретившись с Мари, своенравной и порывистой девушкой, которая еще недавно была невестой маркиграфа Мюлен Шенау, безвольный и мягкий Андрей

слепо подчиняется охватившему его чувству. Мари скрывает свое прошлое от нового возлюбленного, ставшего ей бесконечно дорогим. И между интернированным русским и немецкой барышней из общества начинается тайная идиллия любви. Андрей раскрывает Мари глаза на весь ужас и несправедливость войны, заставляет ее возненавидеть всю фальшь и лицемерие разговоров о «добром старом германском боге, который пошлет победу своим сынам», обличает перед жадно слушающей девушкой мещанство и тупость «охранителей порядка». Сам того не сознавая, своей русской сущностью действует он революционизирующе на окружающих, ибо ему органически чуждо все мелкое, узкое и трусливое, рядящееся в формы квасного патриотизма и якобы безмерной любви к кайзеру и фатерлянду.

Несмотря на любовь, ему нестерпимо в Германии, и он решает бежать. При помощи Мари он переходит границу, и, попав в Чехию, сразу чувствует себя в родной стране. Но его арестовывают и везут обратно. Ему удается случайно бежать на границе, и он попадает во владения Мюлен Шенау, который допрашивает беглого русского у себя в замке. Там видит Андрей картины Курта Вана, своего университетского приятеля, и, узнав о дружбе беглеца с любимым художником, Шенау отпускает Андрея на волю и помогает ему скрыть его попытку бегства. Конечно, немецкий офицер и не подозревает, что дарит жизнь и свободу любовнику своей невесты.

А между тем, исполняются времена и сроки, за русской революцией постепенно начинается брожение и в императорской Германии. Вслед за развалом армии, приходит падение Вильгельма, и вот уже Мари — в Совете Солдатских Депутатов, а Андрей, с трудом оторвавшись

от любимой и обещая выписать ее в Россию, возвращается домой с партией бывших военнопленных. Замечательные страницы романа посвящены этому долгому и мучительному путешествию русских людей к себе на родину, которая и тянет и пугает, потому что все в ней по новому и не обычному, и вместо желанного покоя найдут они в своих селах смуту и борьбу, кровь войны и пожар восстаний.

На родине Андрея ждут необыкновенные встречи. И Курт Ван и Мюлен Шенау попали в плен в Россию. Ван стал большевиком и организует коммунистические отряды из немецких военнопленных. Андрей тоже втягивается и в партийную работу, и в гражданскую войну, но попрежнему он бездеятелен и слаб, его мучат сомнения, он черезчур чувствителен, и трудно ему переносить весь тяжкий груз этих лет. Постепенно, все его заграничное прошлое отходит на задний план, он сближается с девушкой, которая понесет от него ребенка, и в тот самый момент, когда понадобится вся его сила и отвага, как революционера, он неожиданно встретит Мюлен Шенау. Германский аристократ, организовав с помощью авантюристов восстание «белых», принужден бежать после неудачи своей попытки и просит поддержки Андрея, в оплату за оказанную некогда услугу. Андрей спасает Шенау, помогает бежать этому заклятому врагу России и вручает ему письмо к Мари. Бегство Шенау успешно, он возвращается в Германию, передает Мари письмо от Андрея, и она едет в Россию. Но к Андрею она попадает чуть ли не во время родов его новой возлюбленной, и в ужасе убегает от него. А Андрей, измученный, издерганный, бессильный, во всем признается Вану, и тот убивает его.



Такова сложная завязка этого обширного романа. В нем прежде всего бросается в глаза своеобразная композиция. «Города и годы» начинаются со сцены, которой надлежало бы находиться в конце: мучения Андрея, приход Мари, убийство, признание Вана — все это первые главы романа, в которых никак не может разобраться читатель. И только затем начинается рассказ о предшествовавших событиях. Таким образом осуществлен прием опрокинутой композиции, очень смелый и оригинальный, ибо он производит ошибочное впечатление хаоса и случайности, тогда как на самом деле развитие сюжета строго обдуманно автором, и закрыв книгу можно оценить рассчитанность и строгую пропорцию художественного плана и его выполнения.

Многие критики упрекали Федина в том, что язык романа нервный, прерывистый, что автор злоупотребляет намеками и манерничаньем, и что в его изложении нет ясности. Но эти суждения совершенно ошибочны. У Федина все построено на так называемом приеме параллельных рядов: дан один ряд, а читатель по нему догадывается или судит о другом. Можно сказать о герое попросту: «он полюбил ее». А можно описать его рассеянность или смущение при появлении любимой, ни разу не говоря о любви, которую, однако, отлично распознает читатель. Таков и метод Федина, писателя, широко пользующегося символическими описаниями: например, желая изобразить немецкое косное и сытое мещанство, он описывает надписи в городских садах, где шагу нельзя ступить, не наткнувшись на правила и предписания.

Этот способ изображения далек от объективного реализма. Впрочем, Федин всюду подчеркивает свой разрыв с манерой эпического, беспристрастного показа. В его

произведениях резко выступают его склонности и отталкивания. Он сознательно направляет свою иронию и даже ненависть против того, что ему глубоко чуждо — прежде всего против полицейски-империалистической Германии, государственность которой убивала в человеке всякое стремление к свободе и творчеству. С каким презрением и убийственной насмешкой описывает Федин эти города с их правителями — тупыми штатратами, требующими, чтобы в молодом поколении воспитывали «ненависть», с их памятниками императорам и добродетельным тупицам, с их журналистами, серьезно преподносящими своим читателям истины, в роде того, что Христос наверное сражался бы в германских войсках, если бы сошел на землю в 1915 году.

Пошлость, мещанство и благополучие — вот то, что не сдерживаясь, прорываясь лирическими восклицаниями, изобличает Федин. Он показывает западно-европейскую действительность такой, какой он ее видит и чувствует, давая волю выражению своих эмоций.

«Города и Годы» интересны не только тем, что вновь поставили вопрос, так часто занимавший русских мыслителей и поэтов — о взаимоотношении России и Запада, вернее о различии русской и европейской психологии. Роман Федина очень типичен для умонастроения советских авторов в период революции: он начисто отрицает прочность и крепость мира и его общественных и моральных форм. Писатели, взрожденные революцией, привыкшие к ее вихревой смене событий и людей, с необычайной страстью обрушились на преемственность обычаев, на неподвижность быта, на прочность чувств, на нерушимость законов. «Этот дом был благополучен», начи-

наст Федин одну главу, и в этих словах — приговор, потому что благополучие — порок, грех.

Все не благополучно, все сдвинулось с места, все закружилось в блаженной завихрухе, и ветер гуляет по всему божьему миру, тот ветер, который ощутил Александр Блок в «Двенадцати». И что нужды, если ветер валит с ног: лишь бы унес он с собой все, что связывает и принижает человека, личность, что мешанством и пошлостью убивает души. Революционный протест романа Фебина естественно связан с горячим индивидуализмом; до-революционной тупой Германии императора Вильгельма, тайных советников, прусских чиновников и лавочников противопоставляет он то, что считает русской национальной особенностью — жажду свободы и ненависть к мешанству.

Хочется отметить, что Федин не повторил обычных ошибок отрицателей Запада; он даже сам в известной степени им отравлен и прельщен. Он увидел и оценил европейские идеи, европейскую культуру, и вывел в своем романе иностранцев, «русского» типа, которые и в Европе стремятся создать новую и вольную жизнь.

Духу романа соответствовал и его стиль, правда менее первный, нежели у других писателей того же периода, но все же прерываемый вскриками, всхлипываниями, преувеличенными сравнениями, повышенным тоном, которого не сдерживают даже строго очерченные пределы композиции. Любопытно, что в то же время Федин обнаружил себя сторонником классической традиции нашего романа: он пожелал создать произведение с большим количеством действующих лиц, со сложной завязкой, с обширным содержанием. «Города и годы» — роман широкого охвата не только по картине, которая в них разверты-

вается и по затронутым вопросам, но и по всему построению и объему. Авторское богатство сказалось тут и в разнообразии сцен, и в искусстве занимательного рассказа, и, наконец, в обилии интересных мыслей, замечаний и характеристик.

Герой «Городов и годов», Андрей, погибает никчемно и мучительно. Он — раздвоенный интеллигент. Он прошел дорогу жизни, не запятнав себя кровью, не раздавив ни одного цветка, как говорит о нем Федин, и несмотря на это, или, быть может, именно из за этого, принес много горя окружающим и разрушил чужие жизни. Он был стеклом в эпоху, когда нужно железо, и в этом его осуждение. И Федин его осуждает, и точно одобряет Вана, который уничтожил Андрея.

Но в следующем крупном произведении Фебина, в романе «Братья», вышедшем в 1928 году, постановка вопроса меняется.

Уже и в «Городах и годах», в отличие от многих своих собратьев, Федин интересовался личностью, независимо от ее взглядов и общественной роли. Этот психологический уклон, это сознание, что самое важное в жизни — человек, его переживания и его судьба, — роднящие Фебина в какой то мере с Леоновым, проявились в полной мере в «Братьях».

Этот роман гораздо спокойнее, глубже и как то сосредоточеннее «Городов и годов». В нем тоже начало — развязка, рассказ о событиях, которые развернутся потом, но это не последняя глава, ставшая первой, а предпоследняя, и когда повествование вернется к тому, о чем сказано на первых страницах, это еще не будет завершением романа, и описание дальнейшего будет все еще продолжаться.

Стилистически «Братья» отделаннее «Городов и годов»: в них и замысел шире, и фигуры крупнее, и построение увереннее, и тон сдержаннее. Только изредка позволяет себе автор лирические вставки или восклицания, напоминающие гоголевскую манеру: таково замечательное описание умирающего Петрограда, города, населенного призрачными видениями, или игорного клуба, где «фиолетовые мертвецы» — игроки в хватке сна, и дирижер — «арбитр счастья». Именно эти вставки придают роману тот характер романтики и игры творческого изображения, который отличает все лучшие вещи Федина.

«Братья» описывают семью уральских казаков Каревых: один брат — профессор и знаменитый врач, другой — молодой и горячий большевик, погибающий в гражданскую войну, третий, являющийся центральной фигурой романа, Никита-музыкант, постепенно из трудной и мучительной учебы вырастающий в крупного композитора. Никита так же чувствителен и мягок, как и Андрей из «Городов и годов». Он безволен и не желает крови. Он тоже жил в Германии во время войны. Но он — творец. Андрей не нашел себе места в сумятице борьбы. А Никита с мучениями, великим трудом преоборол в себе начальное отвращение к музыкальной технике и стал подлинным художником. Его путь оказался особенно тяжел в революцию. Придя домой пешком из Германии, он в степи встретил брата Ростислава, командовавшего отрядом красных. Ростислав поражен, что четыре года, за все время войны, брат писал симфонию. «И больше ничего?» с удивлением, смешанным с презрением, спрашивает он Никиту. И Никита отвечает горько, но с чувством превосходства: «если не считать, что я мучился, падал духом и подымался, что я смотрел и слушал». Он отстаива-

ет свое право на творчество. В оренбургской зимней палатке, в походной палатке, он спорит с братом. Ростислав все хочет решить войной, силой. А Никита «пришел на родину и не нашел родины». Он — вне борющихся сторон, он против обших, ибо все они равно оставляют трупы на голой степной дороге. Он хочет в этом кровавом вихре ненавистей и страстей утвердить и вознести свой великодушный нейтралитет искусства, которое выше призрачных земных споров. Он не согласен, что служить человечеству и высоким идеалам можно только штыком и винтовкой. Он служит им музыкой. Он желает труда, творчества и культуры, а не кровопролития.

Некоторые критики в образе Никиты увидели чуть ли не символ всей русской интеллигенции. Победа Карева, ставшего признанным композитором, знаменовала в их глазах возвращение интеллигенции на те позиции, с которых сбита ее революция.

Любопытно, что все коммунисты, выведенные Федичным, отличаются либо примитивной жизненной силой, как веселый Ростислав, либо несколько механической выдержкой, в роде ответственного работника Шеринга (описание его смерти один из наиболее значительных эпизодов романа), либо, наконец, несколько скучны своей прямолинейностью и отсутствием сложной духовной жизни. Матрос Родион, ставший мужем прекрасной Варвары Михайловны, мечтающей о Никите Кареве, несомненно — хороший человек, но к людям и миру подходит он по медвежьему просто. Когда он повторяет затверженные из политграмоты слова, Варвара Михайловна отвечает ему: «все вы чего то придумываете, все норовите почудней. А я вот смотрю — за это время только и поняли, что рубль дороже копейки. Эка! вот открытие! Да я это как себя

помнить стала, знаю. А вы носитесь, точно курица с яйцом. И ты клохчешь вместе со всеми: детей надо обучать на трудовых процессах, сказки — пережиток суеверий, религия — опиум для народа, Волга впадает в Каспийское море. Господи, какая скука!».

Интенсивную духовную жизнь ведут в романе не коммунисты, а композитор Никита Карев, его брат Матвей, приходящий в умиление от мысли о величии России и ее народа, гордая и здоровая Варвара Михайловна, уходящая от Роднона к Никите, его племянница Ирина, его первая возлюбленная Анна. Ученый Арсений Арссеньевич видит главную ошибку коммунистов в том, что они проглядели основную силу, постоянно работающую против них: человеческую слабость. Но он выражается не точно: дело тут не в слабости, а во всех тех индивидуальных особенностях, которые и составляют живую жизнь. Она состоит в волнении любви и творчества, в радости полного ощущения бытия, в муках мысли и думах о смерти. Коммунисты в романе Федина приобретают особенную привлекательность лишь с того момента, когда они теряют отличающую их жестокость и рационализм, а начинают по человечески волноваться, мучиться, искать. И образ комиссара Шеринга становится нам близким не тогда, когда он — отвлеченное воплощение коммунистических доблестей — отражает атаки белых, а когда в предсмертном страхе жалкий и умоляющий, он вспоминает о сыне и хочет простой ласки и утешения.

Мы опять таки приходим к тому, что в иной форме дано у Леонова: к торжеству человечности, к победе индивидуализма, или по крайней мере к защите его в ту эпоху, когда все личное, по мнению господствующих идеологов, должно быть принесено в жертву общему.

Федина называют последователем классической литературной традиции, потому что он тяготеет к широким полотнам, развертывающим в судьбах отдельных людей то, что мы называем замыслом целой эпохи. Но с лучшими заветами русской словесности этого тонкого и культурного писателя соединяет еще и то, что он серьезен и вдумчив, что он «любопытствует к человеку».

Если будущий историк нашего времени будет останавливаться на «гуманистическом» направлении советской литературы, которое сумело утвердить себя несмотря на социальные приказы примитивного материализма, он в своем обзоре одним из первых назовет и имя Федина.



## БОРИС ПИЛЬНЯК

В первые годы революции Пильняк считался чуть ли не самым популярным советским прозаиком. Это не значит, что он был самым читаемым из них. Критика, пожалуй, занималась им больше, чем читатели. Для последних Пильняк зачастую был слишком непонятен и сложен. Широкая публика не любит ломать себе головы над проблемами стиля и не терпит новаторов, когда они еще только производят различные опыты, а Пильняк именно это и делал: пытался быть основателем какой-то особой прозы, — на революционные темы, но в символично-народнической форме.

Любопытно, что в течение долгого времени Пильняк многим казался чуть ли не воплощением всей дерзости и революционности молодой советской литературы. Ей в укор ставили его нелепости или ошибки. А между тем, этот новатор, произведения которого возмущали ревнителей литературной старины, был, в сущности, одним из немногих писателей, пытавшихся связать пореволюционную словесность с традициями конца XIX и начала XX столетия. Он сложился под непосредственным влиянием Белого и Ремизова, он усиленно читал и воспринял Розанова, он учился у Достоевского и Гоголя, и его можно было

упрекать не за то, что он «непомнящий родства», а, наоборот, что он отыскал себе целую галлерею предков и слишком ею вдохновляется.

Самое положение Пильняка в советской литературе оказалось несколько противоречивым: он возрождал в ней символическую прозу в тот момент, когда все формальные искания молодых авторов, выдвинутых революцией, приводили либо к разрыву, либо к преодолению заветов символизма.

Первые произведения Пильняка наполнены «словесной метелью» и десятками утомительных ухищрений, которые он получил в наследство от символистов. Но затем, под влиянием той реакции против прежних литературных школ, которая усиливалась в советской литературе 1920-1930 г.г. Пильняк и сам проделал значительную эволюцию, весьма упростившую его литературную манеру.

Несомненно, что его воздействие на молодых авторов было в какой то момент весьма сильно. Некоторые из них очень многим ему обязаны (например, Павленко), но, с другой стороны, он сам поддался общему литературному движению и во многом подчинился велениям эпохи. Впрочем, Пильняк никогда не обладал твердым хребтом: во всем его литературном облике есть нечто незавершенное, зыбкое, подчас даже двусмысленное. Недаром и слог его производит такое же несколько тревожное и вместе с тем не вполне определенное впечатление.

Длинный период Пильняка, построенный по принципу ритмической речи Андрея Белого, постоянно осложнен множеством вводных предложений, выдуманных словечек и оборотов. Туманные аллегории (которых сейчас все меньше и меньше), намеки, символы, полу-определения, нарочитые перерывы описаний, всяческие ухищрения для то-

го, чтобы задержать внимание читателя в момент наивысшего сюжетного напряжения (прием торможения) — все это делает прозу Пильняка извилистой и трудной. Но не надо полагать, будто вся она построена исключительно на умственном выверте. Ее претензия и манерность искупаются ее лиричностью. Она проникнута большой эмоциональностью и окрашена субъективными вставками автора, который решительно отвергает беспристрастный реалистический показ. Он всегда дает о себе знать, то в виде собственного замечания, то в виде беседы с читателем, то, наконец, в форме раскрытия техники своего творчества. Порою он назойливо подчеркивает отдельные места и слова или разговаривает с читателем о прочитанном. Он прерывает какую-нибудь волнующую сцену, чтобы начать долгие рассуждения на тему о том, что эта часть повести темна и не хорошо написана, или для того, чтобы привести какой-нибудь документ или цитату. Его повествование производит впечатление хаотического и разорванного, чему не мало соответствует пристрастие автора к воспроизведению исторических документов, газетных вырезок, юридических актов и пр. Его повести и романы первого периода (до 1926 года) загромождены самым разнообразным материалом: тут и стихотворения в прозе, и размышления о русской культуре, и родословная героев, и выписки из старинных книг, где имелись купчия крепости на недвижимости, упоминаемые в произведениях, и объяснения того, что хочет выразить автор. Правда, внимательный взор может уловить известный порядок в этой мнимой путанице. Автор нарочито смешивает различные элементы, чтобы поставить в тупик или заинтересовать читателя: но сам то он отлично знает, чего хочет, и постепенно единство появляется в этих разорванных и разбросанных по-

вестях, могущих показаться неряшливой сменой ничуть друг с другом не связанных эпизодов и отступлений.

Вводя в прозу поэтический словарь и поэтические приемы, Пильняк в то же время отличался любовью к чисто народным, порою даже старинным или местным выражениям: в этом он следовал народническому, почти «этнографическому» уклону советской литературы.

За последние годы Пильняк сильно изменился, его слог стал отчетливее и проще, он несколько охладел к прежнему оригинальничанию и путанице. Но в нем осталось основное, то, с чем он пришел в советскую литературу и останется в ней: отказ от объективного повествования, смешение «жанров», введение поэтических приемов в рассказ, построение произведений на основе «разорванной композиции», любовь к словесной игре, к подчеркиванию интонаций — словом все те признаки, которые в советской словесности сопутствуют литературной ломке и разложению традиционного реализма.

Несмотря на перебои, на подчинение социальному заказу, доходившее до отречения от собственных произведений, не одобренных коммунистической критикой, Пильняк сохранил за все эти годы единство тона. Через все его произведения проходит некая «философия современности», в которой любопытно смешаны нищезнание, розановщина, славянофильство и тяготение к какому то органическому большевизму.

Для Пильняка революция это возврат России к XVII веку. Он его приветствует. Петр Великий насильственно привил России чуждую ей европейскую цивилизацию, которая и оторвала интеллигенцию от народа и создала ужасающий искусственный петербургский период. Революция вернула Россию из Петербурга, немецкого Санкт Питер

бурха в Москву. Моск-ва значит темные воды. Темные воды исконной избяной мужичьей Руси восстали на город и поглотили его. Тот ужасный звериный быт, которым живет Россия в годы революции, есть лишь возврат к истинно национальным основам. Вся символика «Голого года» заключается в том, что «не бывать бы счастью, да несчастье помогло». Голод и разруха революции помогли русскому народу обрести самого себя. Первобытная Россия, живущая вместе с телятами, овцами и свиньями в одной избе, высекающая огонь кремнем и палящая лучину вместо керосина — Россия, где волки бегают по деревням, где неприкрашена похоть и разбой — это и есть настоящая революционная Русь, Русь крестьянского восстания, Пугачева и Стеньки Разина. И что для нее все войны и события: крепко, нерушимо справляет эта кондовая мужичья Русь и в голые года революции свои свадьбы и крестины, продолжая побеждать физиологической живучестью, чистотой и нерастроченной древней силой.

В этой грубой мощи Пильняк видит первобытную жажду жизни, которую он охотно противопоставляет истощенной Европе. Этот неожиданный евразиец приветствует исход России в Скифию. Пусть невеселое, мутное солнце встанет над Русью, ушедшей в степи, в дикость, в волю, пишет он в своей «Третьей столице», — но это восход, а там, на Западе, солнце заходит и скудеет кровь.

Этот социологический импрессионизм Пильняка, снова сближающий его с Андреем Белым, то вырождается в безнадежность, — «потушим фонари, полезем в тьму», — то приводит его к славянофильскому воззрению об искусственности и вреде петербургского периода нашей истории, то, наконец, заставляет его говорить о революции, как о победе крестьянской вольницы над городом.

Но уже и в «Голом годе», этом лучшем его произведении, Пильняк как будто заметил, что и город не собирается сдаваться, что из города идет большевизм, отождествляющий себя с революцией. Он с симпатией изображал «людей в кожаных куртках», обладающих решимостью и бестрепетно подписывающих и приводящих в исполнение смертные приговоры. Они, по его словам, «отбор из русской рыхлой народности». Они властвуют, потому что в них воля к власти, и они сумеют придать организованные формы стихийному народному движению.

В «Голом годе» Пильняк очень ярко описал деревенскую и провинциальную Русь, взбудораженную революцией. Типы дворян, аристократов, из которых выходят и монархисты и страстные коммунисты, крестьян, по своему понимающих события — все это нарисовано остро и сильно и запоминается, как и пейзаж Пильняка, четкий и рельефный. Особенно хорошо передал Пильняк то смещение мыслей, которое произвела революция в мужичьих головах. Один из героев романа, дед Егорка, рассказывает о том, почему его арестовали: «говорю на собрании: нет никакого интернационала, а есть народная русская революция, бунт, и больше ничего. По образу Степана Тимофеевича. — А Карла Марксов, спрашивают. — Немец, говорю, а стало быть дурак.—А Ленин, говорю, из мужиков, боьшевик, а вы, должно, коммунисты. Должно, говорю, трезвонить об освобождении от ига. Мужикам землю. Купцов вон. Помещиков вон, шкурники. Учредилку вон, а надо совет на всю землю, чтобы все приходили, кто хочет и под небом решали. Чай — вон, кофий — вон, — брага. Чтобы была вера и правда. Верь во что хошь, хоть в чурбан. Столица — Москва. А коммунистов тоже — вон, — боль-

шевики, говорю, сами обйдутся. Ну, меня за дисциплину прямым манером в кутузку».

Речи деда Егорки типичны для понимания Пильняком русской революции, как взрыва анархической и национальной стихии. Ему казалось, что в метели русского бунта сплелось и исконное начало первобытной скифской жизни и большевизм, т.-е. социальный максимализм, который в сознании крестьянства не совпадает с интеллигентским, городским коммунизмом. На слом обречено все, созданное городской и европейской культурой, и крестьяне идут против коммунизма, когда он хочет наложить на них свою руку.

В отличной повести «Мать сыра земля» с особенной силой развита эта излюбленная тема Пильняка. «Рассея» неизменная, вековая и вечевая, кряжистая, такая же древняя, как боры и реки, живет своим привычным существованием. В поволжских дебрях с крючниками, беспощадными мужиками, с просторами и лешими остановилось время. История несменяема, и напрасно коммунист Некульев с горсточкой товарищей приезжает спасать леса от самовольной порубки. Живет он среди дичи, срама и мерзости. Вокруг него пещерные люди, толпа, пахнувшая кровью и шкурами. Все его попытки сблизиться с крестьянами, объяснить им его дело кончаются неудачей, потому что он — «Коммуна», а они — «Рассея». Город, представителем которого он является, враждебен темной языческой Руси, пребывающей в своем средневековьи. И подобно тому, как волки в другом рассказе писателя оказываются победителями над людьми, так звероподобные люди уничтожают пришлых представителей интеллигенции.

В сущности Пильняк так и не дал в своих последующих произведениях ответа на вопрос, который сам же по-

ставил в «Голом годе» и «Мать сырой земле». Он обошел его. Он не высказал своего мнения насчет этой тяжбы города с деревней. С одной стороны, он как будто примирился с коммунизмом и даже заявлял, что историческая его миссия заключается в просветлении темной массы крестьянства. Но, с другой, он неоднократно упрекал коммунистов в механичности, рассудочности и пренебрежении народным духом, и, изображая столкновение этих двух начал, явно отдавал предпочтение природной цельности и примитивности мужика.

Эта позиция Пильняка вытекала из общего его жизненного чувства, которое он блестяще выразил в рассказах сборника «Расплеснутое время». В отличие от других произведений писателя, здесь нет изображения революции и ее быта. Все внимание Пильняка сосредоточено на душевных столкновениях и переживаниях. Они сводятся к основным, вечным человеческим противоречиям страсти, борьбы за любовь или за хлеб, к нескольким первичным и неизменным элементам жизненной игры. Рождение, рост, вождение, физическая любовь, смерть, — вот из чего складывается земное существование, и в основе его лежат те же силы, которые управляют ходом звезд и жизнью зверей. Опять звериное, примитивное в человеке выведено на первый план, снова люди становятся частью природы и покорно следуют ее ритму.

Тут уже нельзя ошибиться в чувствах Пильняка. Культура вообще кажется ему выдумкой. Он упорно противопоставляет Россию Европе и Америке, а в китайских повестях со злорадством заставляет европейцев столкнуться с непосредственностью и дикостью Монголии. Россия и Азия в его представлении — неисчерпаемый резервуар физиологической, первобытной и слепой, но подлин-



ной силы, которая давно уже иззякла в рационалистическом, вылощенном и притворяющемся Западе. Опять славянофильские идеи в новой одежде появляются в рассказах Пильняка.

Одно из произведений, в котором он попробовал изобразить два мира — один смутный мир природной интуиции, и другой бездушной искусственности и умственного расчета — это «Повесть о непогашенной луне». Ее появление в 1926 году вызвало крупный скандал в России, потому что сюжет ее напоминал историю смерти командующего вооруженными силами СССР Фрунзе, а выведенный в повести «стальной несгибающийся человек» весьма походил на Сталина.

В повести о «Непогашенной луне» изображен пожилой командарм Гаврилов, приехавший в Москву по вызову Цека. Он болен, и Цека приказывает ему лечь на операционный стол и подвергнуться операции. Командарм инстинктивно чувствует, что не должен этого делать. Ему в голову приходят простые мысли о жизни и смерти, у себя в вагоне он читает Толстого, а на досуге играет с девочкой, дочерью приятеля, у которого ушла жена. И Толстой, и собственные думы, и девочка, верящая, что луну можно погасить, как папиросу, кажутся ему чем-то важным, существенным, настоящим, — а застывшие и не двигающиеся солдаты у здания Цека, а весь огромный аппарат партийного бюрократизма, а вождь всей этой машины, посылающий его на операцию, потому что «надо починить полезного работника» — все они точно представители какого-то бездушного механического начала, ему глубоко враждебного и чуждого. Командарм умирает под ножом, вопреки всем расчетам науки и партийных приказов:

опять жизнь идет своим путем, пренебрегая жалкими ухищрениями гордого разума.

Он умирает именно потому, что партия смотрела на него не как на человека, а как на орудие, на машину, которую надо исправить для лучшего ее использования. Гаврилова побеждает механизированная воля партии, олицетворенная этими телефонами, радио, электрическими досками, застывшими во фронт красноармейцами, потерявшими человеческий облик чиновниками, деревянными адъютантами, всеми большевицкими «роботами». Но правда не на стороне этого многоголового Вия; она в том, чего не умел, боялся сказать Гаврилов и, что несмотря ни на какие запреты, продолжает существовать вне кабинетов, Цека, правительственных зданий и коммунистических тюрем: в человеческой любви и тоске, дружбе и разлуке, в детях, и в радости и боли плоти.

Пильняка заставили отречься от «Повести о непогашенной луне», он писал о ней покаянные письма, признавал ее «грубой ошибкой», но ее нельзя вычеркнуть из его творчества, ибо она примыкает к целому ряду его произведений, где резко дано противопоставление мудрой органичности и лживого, ошибающегося рационализма.

Этот основной мотив его творчества пробивается даже там, где Пильняк пытается утвердить иные, навязанные идеи. Таков, например, его роман «Волга течет в Каспийское море», который по заданию должен был стать бодрым изображением социалистического строительства и победы воли человека над косностью природы. Пильняку удалось нарисовать портреты нескольких энтузиастов интеллигентов и вновь вернуться к изображению людей в кожаных куртках, стальных, негибнущихся. Эту часть своего произведения он выполнил добросовестно, и даже

с некоторым подъемом, потому что, как и большинство советских писателей, был вероятно одушевлен размахом и порывом пятилетки в 1928-1931 г.г. Но все же центральным местом романа оказалось не изображение строительства мощной плотины, а те его главы, которые прежде вышли отдельной книжкой под названием «Красное дерево».

В них изображена глубокая русская провинция, в которой и сейчас живут так, как в семнадцатом веке, и где даже коммунистические оппозиционеры, недовольные существующим строем, всего более напоминают юродивых древней Руси. А братья — скупщики красного дерева, приезжающие по своим спекулянтским делам в это провинциальное логово, похожи на добавочных персонажей к «Мертвым душам». Любопытен тон всего рассказа: точно Пильняк не верит, что можно изменить этот сонный быт, текущий в берегах азиатской лени, нерушимых традиций и нелепых исканий.

Когда «Красное дерево» было выпущено отдельным изданием, да еще за границей, потому что его отказались напечатать в России, против Пильняка была поднята острая кампания, он принужден был уйти из всех литературных организаций и имя его стало нарицательным для обозначения «контрреволюционных и буржуазных течений» в литературе.

Но такая характеристика Пильняка, конечно, продиктована случайными политическими счетами. На самом деле — он, как и огромное большинство советских писателей-попутчиков революцию приемлет и связан с ней крепко, пожалуй, крепче других, потому что принимает ее не только умственно, рассудком, но и органически, всем своим жизненным чувством, всей тягой своей к ее буйству, к ро-

мантике, к разрушению ненавистных ему мешанской органиченности и капиталистической пошлости.

Но то, что отделяет его от многих из его собратьев, то, что не позволяет ему заслужить одобрения коммунистических критиков, несмотря на покаянки и на произведения, написанные по указке --- это самый дух его творчества.

Этот символист, пишущий запутанным языком, этот усердный почитатель Ницше и Розанова, любящий затейливую бытовую деталь и курьез провинциальной музейности, интересуется в конечном счете не революцией, не событиями, а тем, что приводит его к истокам бытия.

Рассказывает ли он о российских закоулках, или вычерчивает линии чужих судеб — от любви Лермонтова к Адели Гоммер де Гелль до мучений русской женщины, попавшей в китайский гинекей и ставшей коммунисткой, — он увлечен не действительностью, не реальной жизненной тканью, а тем станком, на котором она распялена. Не факт, а тайный смысл занимает этого писателя, постоянно пытающегося увидеть бытие за мельканием бывания. Вот почему в конечном счете все более и более психологическими становятся его рассказы. Они говорят уже не об эпохе, в которую живет человек, а о тех его переживаниях, которые в чем то основном пребывают неизменными несмотря на падения царств и порывы толп. В мире метелей и волков, в страшном царстве природы, в буре социальных страстей и мечтаний, Пильняк замечает движение вечного челнока. Преодолевая свое косноязычие или свое многословие, он в конечном счете возвращается к тому, что в человеке является самым важным и самым настоящим.

## И С А А К  Б А Б Е Л Ь

Бабель начал печататься еще до революции. В 1915 году в журнале «Летопись» появились первые его произведения — рассказы из жизни еврейской бедноты, описание экзотического «дна» одной из одесских окраин — Молдаванки. Быть может в этом появлении рассказов Бабеля в органе, редактировавшемся Горьким, таился некий символический смысл. Излюбленный герой бабелевского дореволюционного творчества — налетчик Беня Крик, гордость биндюжников и грабителей, гроза богатых лавочников и околоточных — приходится родным братом горьковским «индивидуалистическим» босякам. В одесских новеллах Бабеля сочеталось это горьковское романтическое влияние с некоторыми своеобразными чертами, из которых впоследствии выработалась настоящая «манера» писателя. Беня Крик дан Бабелем на фоне пестрого и жаркого быта, в котором фантастика причудливо мешается с почти натуралистическими подробностями. Еще не свободен стиль Бабеля от цветистого импрессионизма, но уже есть в нем соединение юмора и лирики, тяга к изображению эпических фигур, и то использование жаргона определенной социальной группы, как чисто стилистического приема описания, которое впоследствии ста-

нет одной из наиболее ярких черт писателя.

Но все это были только намеки и обещания. Бенья Крик воскрес потому, что за ним последовала «Конармия», сразу выдвинувшая Бабеля в первые ряды современных наших писателей, а когда пришла известность, вспомнили и о том, что Бабель писал до революции. И вспомнили быть может во вред писателю, который принялся переделывать своего Бенью Крика на нынешний лад, сделал налетчика эпохи 1907 года красным бандитом и несколько испортил вещь, которая в первоначальном виде все же жила, хотя не слишком заметной, но своей жизнью.

Бабель превратился в крупного писателя только за время революции, и лучшие его произведения — «Конармия» и воспоминания детства.

Не случайно «Рассказ о моей голубятне», о погроме, об убийстве беззащитных, о разнузданности зверя и человека, воспринимается, как автобиография. Бабель должно быть получил свое жизненное крещение в крови и убийстве, и на всем его творчестве лежит печать повышенной чувствительности к безумию и гибели.

Он и в революцию пришел болезненным интеллигентом-семитом, несшим в душе горечь гонимых поколений и отраву безнадежности и иронии. Он и описал не взлеты и мечты революции, не ее героический энтузиазм, а ее кровь и грязь, каинову печать ее обыденного ужаса. Он всегда лучше описывал отступления и военные неудачи, чем победы. Если опьяняли его мощь и подвиг, то и порыв и благородное движение проснувшейся души всегда замечал он в опустошенности и грязи. Какой то болезненный нафос уничтожения, мрачная удрученность и тоска составляют тайную философию его рассказов. И хотя преувеличивает советский критик, сравнивший Бабе-

ля с Виём, от взгляда которого все мертвеет, но несомненно, что прежде всего видит Бабель в мире разложение и знак смерти, разгул нечистой страсти или безобразие жестокости. В этом та губительная отравка, которая исходит из его творений и придает им несколько болезненный, почти паталогический характер. Своим отточенным, скупым слогом передал он «нечеловеческое в человеке», и его сборник «Конармия» останется в русской литературе, как одно из самых страшных изображений революции. Эту книгу будут читать даже и тогда, когда забудут самые заглавия тех многочисленных произведений, которые пытались передать быт и пафос гражданской войны в добросовестно-натуралистических описаниях.

Вождь красной кавалерии Буденный, сперва приветствовавший появление книги Бабеля, посвященной его армии, затем усмотрел в ней пасквиль на своих солдат, и было время, когда по поводу «Конармии» летели негодующие письма в редакции «Правды» и «Известий», а на страницах газет обсуждался вопрос, соответствует ли повествование Бабеля действительности и является ли он сам другом или врагом революции. Смущало то обстоятельство, что в книге Бабеля не чувствовалась обязательная ныне политическая тенденциозность, что вместо привычного бытовизма, слегка подправленного лирическими восклицаниями и коммунистическими восторгами, пред читателем появилась книга, сочетававшая натурализм с художественной стилизацией, отчетливую картину революции с творческим вымыслом.

Конечно, Бабель рисовал с натуры, и рисовал не так, как другие, об этой натуре сознательно или невольно лгавшие. Он видел подлинную Конармию, ту самую первую конную армию, в которую вошли записные рубаки и

**громилы**, не знавшие пощады и ринувшиеся, точно татарская орда, на западные границы России. С ней проделал он поход, в ее рядах, на практических уроках, должен был близорукий интеллигент воспринять далеко не поэтическую истину о том, что «кровь пустить — воду пролить», и услышать слова своих новых товарищей о том, что человек, неспособный к убийству — сор земли. То, что для Бабеля было миром дикого безумия, являлось естественной средой для людей, у которых с размаху была смертоносная и крепкая рука. Но описывая это кровное родство человека со стихией истребления вещей и жизнью, Бабель из под своих очков замечал с пронзительностью художника и идеалиста и нечто другое, чего не видели или не хотели видеть сеятели смерти и вражды, называвшие себя апостолами всемирного братства. И как бы ни были лаконичны его описания, в них наряду с ужасом, волнует и человечность.

После битвы у Новограда, поздней ночью приезжает он в город: «я нахожу беременную женщину на отведенной мне квартире и двух рыжих евреев с тонкими шеями; третий спит уже, укрывшись с головой и приткнувшись к стенке. Я нахожу развороченные шкафы в отведенной мне комнате, обрывки женских шуб на полу, человеческий кал и черепки сокровавленной посуды, употребляющейся у евреев раз в году — на Пасху». Ему кладут на пол распоротую перину, он ложится к стенке, рядом с третьим закрытым евреем. Во сне его мучат кошмары, он кричит, и хозяйка будит его. «Пане, — говорит она мне, — вы кричите со сна и вы бросаетесь, я постелю вам в другом углу, потому что вы толкаете моего папашу... Она поднимает с полу худые ноги и круглый живот и снимает одеяло с заснувшего человека. Мертвый старик лежал



там, закинувшись навзничь. Глотка его вырвана, лицо разрублено пополам, синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца.

— Пана, — говорит еврейка и встряхивает перину. — поляки резали его, и он молился им: убейте меня на черном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру. Но они сделали так, как им было удобнее, — он кончился в этой комнате и думал обо мне. И теперь я хочу знать, — сказала вдруг женщина с ужасной силой, — я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец»...

Трупы стелют дорогу конармии и при ее отступлениях и при ее атаках. Она убивает не меньше, чем ее враги. В Берестечко Бабель записывает такую сцену: «прямо перед моими окнами несколько казаков расстреливали за шпионаж старого еврея с серебряной бородой. Старик взвизгивал и вырывался. Тогда Кудря из пулеметной команды взял его голову и спрятал ее подмышками. Еврей затих и расставил ноги. Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись. Потом он стукнул в закрытую раму.

— «Если кто интересуется, — сказал он. — нехай приберет. Это свободно».

Мы не делаем трагедии из того, что на птичьем дворе режут курицу, и режут осторожно, чтобы не забрызгать кровью платя. А в сущности, почему жизнь человека важнее под солнцем нежели куриная, и почему не может быть такой же простоты в уничтожении двуногих, как и пернагих? Разве только потому, что эти двуногие не только уничтожают себе подобных, не только делают беспощадность профессией, но и тоскуют по бессмертию,

мечтают о братстве и свободе и готовы новую и светлую жизнь завоевывать восстаниями и войнами.

Герои «Конармии» разбойники, грабители, сифилитики и убийцы. За сражениями следуют изнасилования, за богохульством — грабеж и зверство.

Вот казак Курдюков («Письмо»). Его отец, примкнувший к белым, взял в плен собственного сына красноармейца и «резал его до темноты, пока тот не кончился». Тогда другой сын начал охотиться за отцом и, захватив его, убил в присутствии товарищей. Вот бывший пастух Павличенко, затоптавший своего барина после революции. Вот Никита Балмашев («Соль») убивающий женщину за то, что она обманым образом забралась в поезд. Вот Афонька Бида, у которого в бою убили любимого коня: в отместку поджигал он деревни, расстреливал польских старост и зло и хищно разбойничал у крестьян. Вот эскадронный Трунов, всовывающий пленным саблю в глотку или разносящий им мозг ловким выстрелом из карабина. И тут же эскадронная дама Сашка, — ее возлюбленный командир Шевелев умирает в поле, и на его глазах она отдается кучеру Левке, который на другой день ее же избьет за невыполнение завещания только что скончавшегося любовника.

Все сюжеты Бабеля ужасны, почти кошмарны, и тяжело читать его книгу — ведь на каждой странице — кровь и грязь, зверство и бесстыдство. В ней точно собрано все, что есть дикого, примитивно-жестокое и страшного в русском народе. Но эту трагическую и мрачную картину постоянно как молния, озаряют вспышки душевности. Все искусство Бабеля именно в этой игре контрастов: показать человеческое в нечеловеческом, соединить

грубость и нежность, геройство и шутовство, порыв и гнусность.

Иногда может показаться, что Бабель внутренне оправдывает своих страшных героев, что он с ними, не смотря на все их бесчинства и зверства. Несомненно, что даже и в деле убийства и разрушения они проявляют ту силу наивной и цельной натуры, которая привлекает Бабеля своей непосредственностью и простотой. Она органически чужда утонченному, умному писателю, тонкому аналитику и любителю психологической игры. Но он тяготеет к ней именно потому, что сам ею не обладает. Он потому так хорошо мог описать буйную стихию кон-армии, что видел ее со стороны и никогда не мог бы рас-твориться в ней. Он подошел к ней не как ее участник, а как ее художник, с тем «творческим холодком», без которого нет возвышения над бешеной действительностью гражданской войны. Те, кто со всей полнотой страсти самозабвенно бросались в поток событий, пожалуй, умели впоследствии дать о них интересные воспоминания, но не художественное их претворение. Для последнего надо сохранить тот «взгляд со стороны», который даже в минуты самого высокого напряжения отметит детали, слова, жесты «действующих лиц».

Эскадронный Трунов всовывает саблю в глотку пленным, но он едва не убивает казака, пытающегося ограбить трупы людей, Труновым же замученных. А через полчаса после этого, Трунов идет на верную смерть и мужицкими корявыми руками пишет донесение по начальству: «имея погибнуть сего числа, нахожу долгом приставить двух номеров (т.е. два пулемета для обстрела аэропланов) к возможному сбитию неприятеля и в то же время отдаю командование Семену Голову». А тем, кто

несет его «донесение» в штаб полка, он отдает и свои новые сапоги, «чтобы попользовались», а то зря пропадут. Польские аэропланы расстреливают Трунова, но этим он спасает свой эскадрон, спрятанный в лесу. Подобно ему всякие Спирьки и Иваны умеют умирают так же просто, как они живут и как они убивают, и порою идут они на смерть с удалством и ухарской шуткой на устах: «по-рем за кислый огурец и мировую революцию», кричит «кавалер Красного Знамени» Спирька Конкин, бросаясь захватывать многочисленный польский штаб вдвоем с товарищем.

Конечно, это герои, герои войны и революции, имеющие своими литературными предками Тараса Бульбу, Петьку из блоковских «Двенадцати», а может быть и лубочного казака Крючкова, зарубившего бесчисленное множество германцев. Но во всяком случае нет в них ничего сусального, нет лжи литературного штампа или ходуль политической тенденциозности.

Но не только геройство доступно разбойникам и бойцам конармии. В обгорелом Збруче, после переходов по дорогам, заваленным распухающими трупами, в отвратительной конуре, при свете сального огарка пишет командир Сидоров письмо об Италии, и в ночи, полной далеких и тягостных звонов, мечтает о Колизее и Капитолии.

Сифилитик Сашка, прозванный за кротость Христом, на постоях поет песни родины — и когда слышен его полузадушенный голос — забыты голод и усталость, грязь ночлега и кровь войны. «Звезда полей, поет он, звезда полей над отчим домом и матери моей печальная рука»... И кривой Галин, печатающий газету «Красный Кавалерист» на передовой линии, под обстрелом, и он опья-

нен нечтой — его мечта о грядущей жизни, которая искупит весь сегодняшний ужас.

Сашка поет в невообразимо грязной избе, Галин о братстве и любви мечтает под взрывы снарядов — и от этих противоположений нежнее становится нежное и грубее страшное. Бабель — романтик, и любит он эту игру света и тени в своих литературных офортах, эти подчеркивания кошмарных деталей быта, от которых еще воздушнее и прекраснее кажется непрочная паутина тоски и мысли.

В этом вся особенность литературной манеры Бабея. Он резок и натуралистичен, беспощадность его описаний заставила даже нескольких критиков объявлять чуть ли не о порнографии, садизме и богохульстве писателя.

Именно грубое и жестокое видит он с особенной отчетливостью, он не боится рассказывать об отвратительных подробностях чисто телесного свойства, и некоторые из его образов точно имеют своей целью вызвать у читателя чувство физического отвращения. Про изнасилованную махновцами еврейку толстуху он скажет: «ноги девушки, жирные, кирпичные, раздутые как шары, воняли, как только что вырезанное мясо». Он не забудет упомянуть, что на постое хозяйка скребется от вшей о дверь или что у немца ее сына — нечистый нос. Но и эти детали сорбшит он почти рифмованной, изящной своей прозой, точно пытаясь создать еще один контраст — между гнусностью того, о чем рассказывается, и прекрасным языком, которым сделано описание.

Конечно, есть у Бабея нечто от знаменитого художника Ропса, рисовавшего разложение тела и отвратительные гримасы похупной любви, или от Бодлера, говорившего в стихах о падали и червях могильных. Но если

у французского поэта и парижского художника было тяготение к уродливому в обыденной жизни, то ведь у Бабеля уродство изображено на фоне революционного вихря, вздымающего все самое прекрасное и самое низменное в человеке и превращающего быт его в пещерное существование. И описывает Бабель войну, то есть то состояние, когда человек естественно превращается в дикое животное или в мешок костей и разлагающегося мяса. Самый материал бабелевского творчества оправдывает гнусность изображаемого. Но нельзя отрицать, как я уже сказал, и некоторой доли специальных поисков автором именно ужасающих или удушливых деталей. Несмотря на весь свой мнимый натурализм (я говорю о натурализме как методе художественного изображения), несмотря на то, что пишет Бабель о живой действительности, стоящей перед ним, он, конечно, прежде всего стилизатор, романтик.

Он романтик, потому что любит эту смену контрастов, густоту красок, противоречия страстей, героизм и силу распутства или раскаяния. Человеческие преступления и человеческие мечтания влекут его к себе неотразимо. Он во всем — в стиле, в сюжете — останавливается на столкновениях, на противоположностях. Первую любовь опишет он вместе с болезнью, погромом, тошнотой. В сыне черновильского цадика, захваченном революцией и умирающем на фронте от тифа, он увидит не революционера, а еврейского мечтателя, для которого в душе все так же спутано, как и в бедном его походисе сундучке: «все было свалено вместе: майндаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Прядь женских волос была заложена в книжку постановлений 6-го съезда партии, и на полях

коммунистических листовок теснились кривые строки древне-еврейских стихов. Печальным и скупым дождем падали они на меня — страницы песни песней и револьверные патроны». «Он умер, не доезжая Ровно. Он умер среди стихов, филактерий и портянок. Мы похоронили его на забытой станции. И я принял последний вздох моего брата».

Брата не только по крови — ибо и сам Бабель мешал страницы песни песней и револьверные патроны, и со всем напряжением романтика ощутил особую прелесть лирики, мысли и тоски в сумасшедшие минуты боя, среди грубых людей, чуждых его утонченности. Основной литературный прием Бабеля в том и состоит, что он соединяет эпичность изображаемого с лирикой изображения. Он к эпосу тяготеет, вся «Конармия» попытка такого современного эпоса, облеченного в чуждую ревнителям старых теорий словесности форму новеллы. Может показаться невероятным, что говорят об эпосе, имея дело с небольшими рассказами в десяток страниц каждый, да еще лирического тона. Но мы переживаем сейчас полную революцию в области старых видов литературного жанра, и их смешение дает порою совершенно неожиданные результаты.

«Конармия», конечно, пыталась дать эпопею гражданской войны, с крупными героическими фигурами, с легендарным налетом сказа, с подчеркнутыми трагическими моментами, с широким и обобщающим охватом событий, с крупным размашистым рисунком. Отдельные новеллы — части этого внутренне связанного целого. И все же, несмотря на это единство «Конармия», конечно, сборник рассказов.

Два основных достоинства бабелевской прозы — ее

сосредоточенность и лиричность. В начале своего творчества Бабель страдал склонностью к импрессионистской словесности и пышности: «он изорвал в клочья розовую вау моего воображения и потащил меня в коридоры здравомыслящего своего безумия». Если и сейчас у Бабеля изредка попадаются выпренные сравнения, то это либо отзвуки прошлого, либо дань захлестывающему лиризму. Но они редки и случайны. Бабель перерос манеру своих молдавских анекдотов. Он овладел искусством необычайно скупого, выразительного слога, в котором проявилось все его мастерство новеллиста. Это почти молассановская сгущенность и уплотненность. Бабель намеренно прост, но его стилизованная новелла обладает особой пронзительностью. В ней и напряженность действия и острота лирического ощущения. Новеллы Бабеля очень искусно построены: в противоположность Чехову, о котором неоднократно вспоминали в связи с Бабелем, они очень сюжетны, при чем сюжет очерчен ярко и резко и увлекает своей необычностью, фантастикой изображаемого, даже тогда, когда она смешана с бытовыми чертами. Бабель выбирает захватывающие, парадоксальные сюжеты, в этом тоже проявляется его коренная романтическая сущность.

Он в высокой степени обладает искусством обобщающей детали: каждая мелочь строго пригнана к целому, в двух трех линиях дан рисунок, все обдуманно и распределено, строгая мера художества царит в произведениях Бабеля.

Он пишет ритмическим языком, который опять таки заставлял некоторых критиков упоминать о Чехове: иногда этот ритм переходит в подлинное лирическое напряжение, заключенное всегда в немногословную сжатость.



И опять, лирика подчеркнута по контрасту той полуинтеллигентской, полународной речью, какой выражаются герои Бабеля и которая порою вызывает улыбку читателя в том месте рассказа, где казалось бы вовсе не полагается смеяться. Этим полуграмотным, искаженным и нелепым стилем, каким в старину любили говорить полковые писаря и поэтические телеграфисты, а нынче говорит чуть ли не треть России, Бабель овладел в совершенстве, и он то и послужил материалом для его многочисленных стилизаций. Постоянно прибегая к форме показа, он своих героев характеризует их живым и порою вздорным языком, то заставляя их писать письма, то приводя их долгие рассуждения.

Интересно, что хотя этот особый язык служит Бабелю по преимуществу ироническим описательным приемом, он умело пользуется им и в сценах почти трагических, особенно в замечательном рассказе «Смерть Долгушова».

Во время боя, сидя на тачанке, наблюдает Бабель отступление и поражение конармии и кричит кучеру своему Грищуку: «Пропадаем!».

«Зачем бабы трудятся, ответил он еще печальнее, — зачем сватанья, венчания, зачем кумы на свадьбах гуляют»...

В небе засиял розовый хвост и погас. Млечный путь проступил между звездами. «Смеха мне, — сказал Грищук горестно и показал кнутом на человека, сидевшего при дороге, — смеха мне, зачем бабы трудятся». Человек сидевший при дороге, был Долгушов, телефонист. Разбросав ноги, он смотрел на нас в упор. — Я вот что, сказал Долгушов, когда мы подъехали, — кончусь... Понятно? -- Понятно, ответил Грищук, останавливая ло-

шадей. — Патрон надо на меня стратить, сказал Долгушов строго». Потрясающая сцена, как после отказа Бабеля сделать это, взводный Афонька Бида убил Долгушова выстрелом в рот, чтобы прекратить его мучения, а затем чуть не застрелил автора за мягкотелость — несомненно принадлежит к лучшим страницам «Конармии».

После «Конармии» Бабель напечатал немного, но все его рассказы только дополняют то, что так ярко дано в его книге о гражданской войне. И в сказе об Арине, грешнице, отвергающей Бога, потому что чересчур много и без вины страдала она на земле, и в воспоминаниях о погромах («Рассказ о моей голубятне», «Первая любовь» и в рассказах 1932 г. («Мопассан — моя страсть» и др.), Бабель остается все тем же певцом человеческой обреченности, гибели и смещения прекрасного с отвратительным.

Многие утверждают, что после «Конармии» Бабель ничего лучшего написать не может. А для доказательства приводили скудный итог его литературной деятельности за годы 1928-1931, когда голос его почти совсем замолк. Не думаю, однако, чтобы это молчание свидетельствовало о внутреннем недуге Бабеля. Как бы ни было отточено и закончено его творчество и по духу, и по форме, Бабель слишком молод и слишком талантлив, чтобы застыть на том, чего он достиг в своих до сих пор опубликованных новеллах. Нет сомнений, что писателю, занявшему одно из первых мест в современной русской прозе, еще предстоит долгий путь дальнейшего развития.

## ЛЕОНИД ЛЕОНОВ

Когда в восьмидесятих годах прошлого столетия известный французский критик Мельхиор де Вогюе представлял своим читателям «русский роман», он пытался объяснить его очарование тем своеобразным миром, который в нем изображался и той особенной русской психологией, которую впоследствии журналисты объясняли «тайнами славянской души». Теперь, через пятьдесят лет после вступления в мировую литературу Льва Толстого, Достоевского и Тургенева, легко определить, в чем заключались отличительные признаки русского романа, помимо тех, которые справедливо были указаны еще Мельхиором де Вогюе.

Русская литература поразила, да и сейчас еще поражает Запад своей углубленной серьезностью, я сказал бы значительностью философского, морального и психологического характера. Есть два рода искусства. В одном на первый план выступает прелесть свободной и занимательной игры. Оно соблазняет той ловкостью и соразмерностью усилия и результата, той гармонией и красотой, которые являются знаком мастерства. Нет никакого сомнения, что литература западно-евро-

пейская, особенно французская, достигли в этой области высокого предела.

Но есть искусство иного рода; его волнующее содержание заставляет нас забыть о внешнем блеске стилистических достижений. Оно неожиданно подносит к нашим глазам свое магическое зеркало, и с удивлением и испугом мы читаем собственную судьбу в вымысле художника и узнаем самих себя в страшных и близких лицах романтических персонажей. Оно стремится не только изобразить мир и людей, но и раскрыть их подлинную сущность, оно постоянно озабочено тем самым главным, что составляет основу и бытия, и гибели, и вот почему так взволнована его речь о самом потаенном, и подчас самом непонятном в природе и в человеческой душе и теле.

Это тяготение к тому, что называют «последними или проклятыми вопросами», это стремление подойти ко всем радостям и унижениям совести, мысли и плоти — всегда отличало русскую литературу и отводило ей особое место.

Обычно утверждают, что эта значительность и глубина русской литературы, которая одинаково проявилась и в силе ее психологического анализа, и в остроте ею поставленных социальных, философских и этических проблем, совершенно исчезла в эпоху революции. Как известно, с одной стороны, именно в последние годы русское искусство переживало чисто формальный кризис, и его представители занимались изысканиями в области стиля и слова. С другой, требования политического и пропагандистского характера, предъявленные к литературе, сильно изменили ее течение и как будто отвели ее от того русла, которое проложили гениальные классики.

Мы всегда держались того мнения, что кажущееся искажение лика русского искусства есть явление чисто временное и что каковы бы ни были те новые формы, к которым совершенно естественно и закономерно стремится русская литература, существо ее остается тем же, и рано или поздно ее национальные особенности выступают отчетливо и победно.

Нет ничего удивительного, что в бурные годы революции внимание писателей было обращено на кропотливое изображение самих событий и мелочей новой жизни. Казалось, описания гражданской войны и бытовой ломки так прочно заполнили литературу, что в ней уже не осталось места ни для больших вопросов, ни для органического изображения душевных мук и радостей человека. Но на самом деле, и сквозь этот поток наскоро написанных и легковесных произведений, интересных скорее, как документы эпохи, как исторические свидетельства, чем как художественные творения, пробивалась основная и живая струя большой литературы. В лице Леонова, Федина, Олеси и некоторых других прозаиков, молодая пореволюционная русская словесность восстановила связь с классической традицией и в основном продолжила заветы русского романа.

Это не значит, конечно, будто Леонов или Федин могут быть поставлены наравне с Толстым или Тургеневым. Гениальные писатели в роде Достоевского или Пушкина не появляются каждые десять или двадцать лет, и в области искусства Россия выдвинула за последнее столетие такое количество поразительных людей, что нам нечего приходить в уныние, если как раз в данный момент не имеется потомка, равного великим предкам.

Дело, повторяю, не в силе и даже не в объеме та-

ланга, а в том направлении, по которому хочет идти озабоченный писатель. А для нас совершенно несомненно, что, например, Леонид Леонов идет именно к созданию психологического романа в духе Достоевского и Толстого, освобождаясь и от скучного бытовизма и от нелепой тенденциозности большинства произведений современной русской прозы. Можно даже сказать, что Леонову принадлежит в этом отношении одно из руководящих мест в советской литературе.

Леонов начал печататься, когда ему было 23 года. В 1925 году в его художественном активе уже были мелкие рассказы полуфантастического типа «Деревянная королева», татарский сказ «Туатамур», стилизованные «Записки Ковякина», повесть из крестьянской жизни «Петушихинской пролом» — одно из лучших его произведений, — наконец, повесть «Конец мелкого человека», обратившая внимание и тех, кого предыдущие произведения писателя не успели убедить в его значительности. С этих пор Леонов написал четыре романа: «Барсуки», «Вор», «Соть» и «Скутаревский», являющиеся самыми крупными его вещами, и ряд рассказов, пьес и повестей. Нельзя сказать, однако, что творчество его представляется чем либо окончательным и завершенным. Леонов находится в состоянии постоянного роста, он ищет и порою отступает от того, что критику могло бы показаться наиболее ярким выражением его особенностей. В некоторых его вещах, особенно в романе «Вор», вышедшем в 1928 году, наблюдается как бы смешение различных литературных манер; как бы напластование различных стилей. Объясняется это перекрещивающимися влияниями Замятина, Белого, Лескова и Ремизова, бывших учителями Леонова в начале его литературного пути, и затем, ко-

нечно, влиянием Достоевского, под знаком которого созданы все последние произведения писателя. И тем не менее, несмотря на все многообразие этих воздействий, Леонов обладает своей определенно выраженной художественной индивидуальностью. Она прежде всего выражается в том, как он подходит к тому, что изображает.

Леонов переносит в эпическое повествование приемы поэтического стиля, с его лирическим волнением и пышными украшающими эпитетами. «Клубы свистящего пара били по веникам, а те шевелились, расправляя сморщенные листки и дыша весенней благостыней» — так описывает Леонов баню. У него всегда несколько приподнятый торжественный тон, и его слог подчас перегружен орнаментами и фиоритурами всякого рода. Расточительность слова и чувства соединяется у него с резко выраженным драматизмом. Особенно это замечается в «Воре», где все «входы» героев сопровождаются неким трагедийным барабаном. Повышенность, почти театральность стиля соответствует и сложности леоновской композиции и психологии действующих лиц. Романы Леонова построены весьма искусно, но в них множество отступлений, скобок, параллельных мотивов. Все это могло бы показаться тяжелым и не вполне оправданным, если бы весь этот словесно композиционный узор не был оживлен очень острым напряжением сюжетного, идейного и эмоционального порядка. Выражаясь словами одного из его персонажей, «все связано законом неразрешимого узла», и читательское внимание постоянно приковано и к необычности завязки и к углубленному психологическому рисунку. Это «эмоциональное напряжение», образцом которого служат романы Достоевского, подчеркивается душевными изломами, а порою и «сумасшедшинкой» дей-

ствующих лиц. Не всегда, впрочем. Леонов соблюдает меру: уже и в «Воре» есть длинноты и перегруженность; в последнем его романе «Скутаревский» сложность переходит в надуманность и становится утомительной, делая все произведение разбухшим, многословным и темным.

Как и все его сверстники, Леонов начал с изображения революции. Но у него не было ни их реалистического объективизма, ни той описательности, которая основную цель свою видит только в рельефном, ярком по к а з е действительности.

Прежде всего Леонов захотел посмотреть, как преломляются великие события в глухой провинции, где живут искалеченные скукой и тупостью «мертвые души». В «Записках Ковякина» он описал революцию заштатных мещан, человеческих монстров и уродов, принимающую какие то каррикатурные формы. В близкой связи с «Записками Ковякина» стоит «Гибель мелкого человека». Как Замятин в «Пещере», Леонов задался целью изобразить гибель мелкого интеллигента, задавленного революционным обвалом. Герой рассказа — ученый, который в крови и бури вдруг потерял смысл всего своего существования и стал близок к безумию. Все переместилось в его сознании, как переместилось и в жизни. Произошла страшная катастрофа и оказалось, что нужны не книги, не археологические изыскания, а полено дров и тощая селетка, и что культура — жалкая безделица перед стихией страстей и уничтожения. Это началось с «того самого дня, как над Россией прозвенело стальное крыло небывалых сотрясений, и некто, вооруженный бичом, погнал ее из мрака в другую огнедышущую новь, где, подобно быкам, режут громовые трубы, земля стала в двенадцать раз быстрее обращаться вокруг солнца, а дома и люди, по той



же причине, научились стариться скорее ровно в двенадцать раз». Лихарев с ужасом замечает, что душа его «замерзла как водопровод», что мир становится сумасшедшим, и его разговор с фертом напоминает страшный бред Димитрия Карамазова.

Уже в этом образе гибнущего интеллигента ставил Леонов вопрос о смысле революции: неужели все дело в том, что вооруженный бичом гонит людей туда, где ревет громом какая то иная механическая и беспощадная цивилизация? Не есть ли революция — столкновение этого железного хода событий с мягкой и погибающей душевностью человека?

По крайней мере именно об этом идет речь в «Петушихинском переломе». «Конец мелкого человека» написан в тонах мрачных и фантастических: в каждой строке сознание гибели и тщеты сопротивления. «Петушихинский пролом» изображает деревню и природу, и выдержан в нежно лирическом стиле, переходящем порою в ритмическую прозу. «Всей тебе, земле моей, нескончаемому человечьих слез кольцу, и людям твоим, волчьему стаду, гонимому ветром, поклоняюсь духом своим. И еще кланяюсь кирпичному заводу и рыжему прянику земли петушихинской, крепкому шестивершковому кирпичу, новому твоему сердцу поклоняюсь». Не случайно тут выражение «волчье стадо». Леонов описывает ужасную сцену расправы с конокрадом Талаганом и всю темную жестокость мужиков. Они — точно стадо зверей, и только наиболее мудрые из них, старики или больной мальчик Алеша, обладают снисходительностью и сердечностью. Алеша во сне видит св. Георгия, и Георгий говорит ему, чтобы он повел стадо. «И пошел впереди. И будто горы вместе с ним шли. — Ты ли? Ты ли, Алеша милый, волчьего стада

безвестный поводырь?». Этим вопросом заканчивается повесть. Что победит — волчье или тихое, алешино начало, человек или стадо?

Та же тема служит основой «Барсуков». Быть может он несколько неровно сложен, этот роман, в котором имеются чисто художественные неудачи, несмотря на всю его увлекательность, свежесть и яркость сюжета. Но это чуть ли не первый роман, который попытался охватить революцию в целом и начертать ее пути не в виде голых обобщений, а в живых обликах людей.

Две России даны в «Барсуках». Одна — крепкая мещанская Русь, московское купеческое зарядье, где неторопливо течет жизнь по старинному укладу, где полны амбары всякого добра, где за толстыми стенами прадедовских домов тоскуют взбалмошные пышные красавицы Насти — дочери бородатых жестоковыйных отцов, не дающих спуску многочисленным своим приказчикам и мальчишкам. Тяжела и беспощадна эта жизнь, косный быт глушит тут всякую попытку выйти на широкий божий свет. Но уже потаенно крепнет под этой неподвижной личиной иная, будущая Россия. Она — в образе двух деревенских мальчишек Паши и Сени, отданных в выучку купцу и на собственной спине испытывающих силу хозяйских кулаков. Но братья не хотят смириться. Паша уходит на фабрику, убегает к революционерам. Подземная работа минирует Зарядье, и если Сеня и остается там, привороженный красотой хозяйской дочки Насти, то и он — враг старины, вестник грядущего переворота.

И когда приходит война и революция, с громом рушится купеческий ряд за Москва-рекой, а вместе с ним проваливается и прежняя Россия.

После множества приключений Сеня возвращается

домой. Перед нами пореволюционная деревня со всей бурей и смятением, внесенными в нее событиями, со всей злобой, стихией темноты и мести, заливающей ядом души. Клокочет море народного гнева, перестраивается жизнь, новые люди и новые думы овладевают страной — но помимо всех перемен и сдвигов, неторопливой нитью разматывают дни вечную свою кудель: опять весна, любовь, радость рождения, муки расставания, страх смерти, — простые и важные человеческие горести и страсти.

А Семен уже не мальчишка, он прошел и военную страду и хмель восстаний, и теперь он сам — предводитель крестьян, не примирившихся с большевиками. Во имя вольности и крестьянского государства воюют ушедшие с ним в лес мужики, прячущиеся точно барсуки — оттого и называют их так. А во главе их не только Семен, но и прекрасная атаманша, пришедшая к нему купеческая дочка, первая любовь его, Настенька.

Из за пустяка рассорились «советские» мужики с не советскими, но в основе их борьбы лежит нечто большее, нежели простой спор из за луговой земли. «Барсуки» — это новые Стеньки Разины и Пугачевы, только поменьше ростом. Это крестьянская голытьба, вольница, идущая против города, против тех громовых труб и железных бичей, которыми их пугает революция и коммунисты. Нас миллион, говорит Семен о крестьянах и рассказывает свои сокровенные мечты: «собрать миллион да с косами, с кольем. Мы, мол, есть! Может, думаете, что нас нет? А мы есть! Мы даем хлеб, кровь, опору. Забыли?». Это растущее самосознание грозного многомиллионного крестьянства. Оно несет с собой идею природной душевности и какой то анархиствующей воли. В замечательной сказке о Калафате, вошедшей в «Барсуки» и доставившей

не мало хлопот большевицкой цензуре, изображен мрачный царь Калафат, который хотел все звезды перенумеровать, всем зверям в лесу паспорта выдать, все травинки на учет взять. «И все кругом погрустнело. Обезмолвились рощи, поганым осинником поруби завелись. Шутки дело: полнѣйший ералаш в природе. Медведь, и тот чахнет, не знает, человек он или зверь, раз ему паспорт на руки выдден. А Калафат уж задумал башню строить до небес». Двадцать лет строил Калафат свою башню. «Ему двадцать годов — нам двадцать веков». Когда башня была выстроена, начал Калафат на нее взбираться. Пять лет поднимался. «Под конец пятого года заяснилось небо вверху. Наддал Калафат жару в ноги и выскочил на самый верх. Огляделся и завыл. Покуда подымался царь на башню, не выносила башня калафатовой тяжести, все уходила в землю. Ни на вершок не поднялся: он шаг вверх, а башня --- шаг вниз. А вокруг сызнова леса шумят, и в лесах лисицы. Благоуханно поля цветут, а в полях птицы. Поскидала с себя природа калафатовы паспортa».

Быть может всю попытку коммунизма хотел изобразить Леонов в сказке о Калафате, но, пожалуй, замысел его был шире: Калафатово начало — это начало слепой механичности, убивающей и природу и человека, это обезображенне жизни клеймами и рогатками принуждения. И против оков калафатовских, перекликаясь с Толстым и Есениным, выдвигает Леонов крестьянскую стихию, всю ее инстинктивную мудрость и простоту. Семен ненавидит Город, как символ этого калафатова начала и мечтает о том, как походом он пойдет против этого исконого врага. «Миллионом скрипучих сох запашем городское место. Пусть хлебушко там колосится, и девки глухие свои песни поют. Как муравьи растащим камни от

башни по сторонам. Нас нельзя забыть, нас много. Мы все. Мы — самая земля».

Леонов вероятно не сочувствует анархическому духу семеновских речей, но он ощущает в них то, что более всего ему близко. Он видит в них начало душевности, выливающееся в революции в странные, порою уродливые формы. Семен тоскует по человечности. А это самое главное в жизни. Потрясающий рассказ, включенный в «Барсуков», описывает солдат, которые хотели изнасиловать девушку, ехавшую с ними в одной теплушке, но неожиданно поддались очарованию ее игры на скрипке. И музыка пробудила в них жалость, угрызения совести, все человеческие чувства, спавшие под грубостью кровавого разгула.

Человеческие мечты, тоска по правде, наши порывы и страдания образуют самую подлинную жизнь, и события внешнего мира в какой то степени лишь отражения этого внутреннего движения. В «Барсуках» не столько происшествия определяют психологию действующих лиц, сколько наоборот, мечты и мысли вызывают события. Настя любит Семена, потому что верит, будто он совершил героическое по ее мнению убийство комиссара — а на самом деле вся ее любовь построена на обмане и иллюзии. Иллюзорны и мечты Семена, городские большевики победят барсуков, а во главе коммунистического отряда окажется брат его Павел. И то, что движет им, быть может такая же греза, как и то, что руководит его врагом — братом.

Повышенный интерес к человеку, выставление на первый план именно душевной его жизни, отличавшие «Барсуков» и этим снискавшие им почетное место среди подобных же произведений, были вновь в русской порево-

люционной литературе. Еще более усилился этот мотив психологизма и индивидуализма в следующем романе Леонова «Вор».

И мальчик Алеша из «Петушинского перелома», и Семен из «Барсуков», и безыменное мужичье стадо, все они ищут «поводыря»: в области социальной ищут его толпы и в области личной жизни отдельные индивидуумы. Поводырь — это идея, могущая двигать народами и личностями, дающая смысл жизни. И именно ее нет у героя «Вора», бывшего большевика, а затем взломщика несгораемых касс и руководителя воровской шайки — Митьки Векшина.

Он живет на «дне» и его окружают гиблые люди: бывший помещик Манюкин, за полтинник рассказывающий анекдоты в трактирах, мрачный убийца Агейка, тоскующий в своем одиночестве, красавица Маша Долманова, сестра Мити, цирковая артистка Таня, ничтожный и гнусный Чикилев, ненавидящий мир и людей. Необычайно напряженная горячая атмосфера царствует в этом узком и страшном кругу. Всех персонажей романа раздрают чудовищные страсти и муки. Они копаются в своих переживаниях, мечутся, оскорбляют друг друга, любя и ненавдя, как Маша Долманова, гордая мучительница, любящая Митю и отталкивающая его от себя. И даже Таня, сестра Мити, пытающаяся разомкнуть круг и выйти замуж за крепкого хозяйственного и упорного Николку, даже она разбивается на смерть на прощальном своем спектакле в цирке. «Лучшая выдумка ветхого человечества — бог и любовь», говорит один из героев романа, и любви и правды ищут все эти люди, смятые жизнью.

Для них не может быть счастья вне страдания. Когда коммунист Матвей говорит своей сестре, что придет вре-

мя, когда люди все узнают, все измерят, взвесят, учтут, познают всему число, температуру, цвет, тогда и будет счастье, то пышнотелая Зина смеется в ответ на эти речи в калафатовом духе: «безмучительное счастье, говоришь? На фабрике, значит, счастье делать будут». А Митя говорит сестре: «Никогда ты счастлива не будешь, за это и люблю тебя».

Постоянно в романе сталкиваются эти два мировоззрения: одно, утверждающее, что самое важное — это человеческие искания, мука, душа, — и другое, устами Чикилева провозглашающее, что «всю человеческую породу на один образец пустить надо. Чтоб рожались люди одинакового роста, длины, веса и прочего». Чикилев готов на большее: «воспрегить надо красоту, чтобы не происходило в мире несчастья».

А Леонов именно красоту видит в своеобразии индивидуальности. Когда выведенному в романе писателю Фирсову один видный коммунист предлагает описывать крепких людей и непременно что либо полезное для общества, он негодует: «ну, а если я о потайных корнях человека любопытствую?».

Но и «Вор» заканчивается каким то человеческим примирением, и Митя Векшин идет навстречу новой жизни, очистившись от своей скверны, пробудившись к гуманности, и яркое солнце встает ему навстречу. Ему кажется, что он нашел своего поводыря.

Все остальные произведения Леонова так или иначе подходят все к тем же вопросам о «тайных корнях человека», которые намечены в «Барсуках» и «Воре».

С одной стороны видит Леонов всю человеческую дурость и тупость, всю низость и подлость мелких душонок. В пьесе «Унтиловск» Черваков, родной брат Чики-

лева в «Воре», со злорадством говорит о том, что на всякий предмет есть своя дыра: «рождается предмет, рождается и дырка, которая его поглотит». Он видит всюду гибель и мрак, он топчет в грязь со сладострастной злобой все то, что выше его, что тянется к прекрасному и сильному. Для него и революции не надо, на нее ответит заштатный городок Унтиловск ядовитой слюной, заплюет унтиловское безнадежное царство мечту человека о преобразованном существовании. Силу смерти и низости олицетворяет собою Черваков. А в других персонажах пьесы, как и в герое повести «Белая ночь», начальнике контрразведки Пальчикове, борется именно эта сила, тянущая вниз, с победительным призывом человечности и жизни. Душу свою загубил поручик Пальчиков, и поэтому умирает, ибо не может жить человек с опустошенной, прожженной душой, и мстит природа за отсутствие духовности в ее детях. И быть может мужик Кручинкин, которого чуть не расстрелял попусту поручик Пальчиков, больше и выше его: он не много думает, он глуп, этот неуклюжий мужик, но он ближе к истине, ибо ближе к природе, к полям, окружающим его деревню, к несложному повторному обряду труда и любви. Опять вознесена эта мудрость слияния человека с миром над гордыней калафатова начала.

«Рассказы о необыкновенных мужиках» в некотором роде синтез всех тех идей, которые разбросаны в других вещах Леонова.

Глухой мужик Иван, не знающий ни любви ни удачи, попадает на сход, на котором решается судьба кузнеца, схваченного за конокрадство. Но кузнец на селе один, а плотников, как Иван, несколько. И сход решает убить неповинного Ивана. Все отлично знают, что он невинен, но



преступление должно быть уравновешено карой, кто то должен понести наказание, и вот Иван, глухой, обиженный богом и людьми, падает под пулями захожих солдат, как жертва искупительная, которая нужна обществу, коллективу, его требованию справедливости.

Законы, которыми управляется общество, государство, губительны для человека. Слишком часто правда индивидуальная несовместима с требованиями коллектива. И никогда распря их не была так жестока, как в нашу эпоху. А между тем высшая правда в том и состоит, что примирены, согласованы интересы части и целого. Когда разрешится конфликт между личностью и коллективом, между мощью машины и тоскою человека, Калафаты и Чикилевы будут побеждены, а кровь Иванов перестанет обогреть траву деревенских полей.

В своем «производственном» романе «Соть» Леонов попытался подойти к такому разрешению. Трудно сказать, что тут продиктовано подлинным убеждением, а что желанием выполнить социальный заказ эпохи: Леонов никогда не был устойчивым человеком и писателем, и всегда обнаруживал способность к некоторому приспособлению к «генеральной линии». Впрочем, «Соть» не является целиком тенденциозным произведением, и в общем художественная ее убедительность выше авторских намерений.

В «Соти» поставлена проблема «новой России» и опять изображено то столкновение города и деревни, которое всегда занимало писателя.

На крайнем севере России, в дремучих лесах, окруженные топами, стоят скиты раскольников и разбросаны бедные деревеньки. В это царство стародавних привычек и нерушимых традиций врывается новая жизнь. Революция сеет смуту в селах, молодежь привозит из городов

новые слова, угрозой повисающие над рекою Сотью. Еще продолжают монахи отбивать поклоны, а мужики говорить об Антихристе — но уже в Москве решена судьба Соти. Нужна бумага. Нужны фабрики целлюлозы. По проекту инженера Бурого на берегах Соти должны возникнуть эти фабрики. Тысячи строителей и техников направлены в леса Соти. Скиты подлежат уничтожению. Интернационал звучит там, где раздавались древние песнопения. Начинается борьба между коммунистами, руководимыми Увадьевым, и монахами, пользующимися поддержкой мужиков. Один из монахов, бывший офицер Виссарион становится вдохновителем недовольных. В его мозгу рождается безумная мысль: надо уничтожить не только большевиков, но и всю цивилизацию, порождением которой они являются.

Для чего людям эта гибельная цивилизация с ее городами, машинами и лживой мишурой? Нужно вновь голому человеку зажечь на голой земле, и для этого необходимо второе нашествие варваров. Виссарион мечтает, как во главе диких орд он ринется точно новый Атилла, на города и поля России и Европы, как страшным наводнением огня и крови затопит старый мир, на развалинах которого вырастет буйная, вольная трава. Он рассуждает так же, как и Семен из «Барсуков», но его ждет поражение. Его разоблачает химик экспедиции — Сюзанна Ренне, и вскоре он погибает бесславной смертью.

На берегах Соти разыгрывается страшная борьба: с одной стороны строители, с другой крестьянское противодействие и слепые силы природы. Каждую пядь земли надо отвоевывать, и только энтузиазм творчества преодолевает трудности. Перед ним бледнеет все, даже личная драма Увадьева, не сумевшего добиться любви Сюзанны.

Увадьев, Сюзанна, Бурого, до смерти не уходящий со своего поста — все это железные люди, ведущие Россию к американизации. Они свое личное сознательно и радостно слили с общим. Не в этом ли разрешение старого спора?

Леонов не обладает достаточной смелостью, чтобы окончательно ответить на этот вопрос. Он предпочитает показывать и описывать. Он говорит, что воля к строительству неудержима в людях революции. Он рассказывает о препятствиях встающих на их пути. И он рисует Соть — этот прообраз России: миллионы людей жаждущих правды, большевики, железной уздой желающие смирить бешеный скак коня, нищие избы на плодоносной, богатейшей земле, поля, необозримые как океан, окаймленные девственным лесом, — ширь, мощь, неисчерпаемые возможности, — и хлеб пополам с соломой, голод и скудость, унижение одних и безграничная власть других, произвол и жестокость, кровь и звериные нравы. Когда придет успокоение на эту тревожную землю?

И «Соть», несмотря на официальный оптимизм многих ее страниц, как и все произведения Леонова, проникнута беспокойством и тоской по настоящей правде. «Нет занятия горчей, чем в упор разглядывать человека», говорит Фирсов в леоновском «Воре». Леонов в сущности только этим и занимается. Он отказался от холодности реализма, от великолепного бесстрастия Парнасса или эстетических безделушек. Он постоянно возвращается к тому, что для Толстого было единственным оправданием искусства: к постановке морального вопроса, т.-е. вопроса о правильной жизни, об отношениях между людьми и о столкновении человека с тем, что он сам создал — с обществом и государством.

Творчество Леонова, исходит при этом из разбора нашего внутреннего мира и насыщено волнением и любопытством к «потайным корням человека». Оно знаменует собою поворот в сторону искусства «большого стиля», которым когда то справедливо гордилась русская литература. Несмотря на все свои стилистические новшества, Леонов, конечно, наиболее «традиционный» из советских писателей: в настоящий момент он является самым ярким продолжателем гуманистической линии нашей словесности.

## П Р И М Е Ч А Н И Я

### **ЕСЕНИН, Сергей Александрович.**

Род. в 1895 г. Из крестьян Рязанской губ., образование получил в сельской школе, переехал в Петербург в 1913 г., начал печататься в 1914 г. В 1922-1925 г.г. путешествовал по Европе и Америке. Покончил с собою 28 декабря. 1925 г.

**О жизни** Есенина см. сборник воспоминаний под ред. Евдокимова, М. 1926, сборник «Памяти Есенина» изд. Всер. Союза Поэтов, М. 1926, книгу «Роман без вранья» А. Мариенгофа (Берлин «Петрополис» 1928). О творчестве — статьи А. Воронского в трехтомном собрании стихотворений (Госиздат, Москва 1926-1927).

**Главные произведения:** лирические стихи (сборники «Радунница», «Преображенье», «Трерядница», «Москва кабацкая», «Русь советская»), поэмы («Инония», «Пугачов», «Черный человек», «Анна Снегина»).

### **МАЯКОВСКИЙ, Владимир Владимирович.**

Род. в 1894 г. в Кутаисской губ. в семье лесничего. Образование — московская гимназия (до 5-го класса), Училище Живописи, Ваяния и Зодчества. Начало литер. деятельности — 1911 г. Покончил жизнь самоубийством 14 апреля 1930 г.

**О жизни и творчестве** см. сборник «Памяти Маяковского» («Петрополис», Берлин 1931), Г. Шенгели «Маяковский во весь рост» (М. 1927), статья В. Полонского в «Новом Мире» 1930 года, книга 6.

**Главные произведения:** сборник «Облако в штанах», «Мистерия буфф», «150 миллионов», «Маяковский издается». Поэ-

эмы «Ленин», «Октябрь», «Летающий пролетарий». Пьесы «Клоп» и «Баия».

### **ПАСТЕРНАК, Борис Леонидович.**

Род. в Москве в 1890 году, сын художника-академика. Образование — классическая гимназия, Московский университет, философское отделение истор. фил. факультета, Германия — слушание лекций в германских университетах. Много занимается музыкой. Начало литер. деятельности в 1913 г.

**Главные произведения:** сборники стихов: «Сестра моя жизнь», «Темы и вариации», «Второе рождение». Поэмы: «1905 г.», «Спекторский». Проза: «Летство Люверс», «Повесть», «Охранная грамота».

### **ЗАМЯТИН, Евгений Иванович.**

Род. в Лебедяни в 1884 г. Образование: Воронежская гимназия, Петербургский Политехнический институт. Инженер кораблестроитель, преподаватель. Начало литер. деятельности — 1908 г. В 1916-1917 г.г. в Англии на постройке ледоколов. С 1917 г. в Петербурге.

**Главные произведения:** «Уездное», «На куличках», «Островияне», роман «Мы», пьесы «Блоха», «Огни св. Доминика», рассказы «Наводнение», «Рассказ о самом главном», «Пещера» и пр.

### **ИВАНОВ, Всеволод Вячеславович.**

Род. в с. Лебяжье, Семипалатинской обл. в 1895 г. Сын сельского учителя. Образование — сельская и с.-х. школа. Скитания по России в качестве рабочего, выступления в цирке, мытарства. Участвовал в гражданской войне в красной армии. С 1920 г. Петербург, кружок «Серапионовых братьев». Начало лит. деятельности — 1916 г.

**Главные произведения:** Повести «Партизаны», «Бронепоезд № 1469», «Цветные ветра», «Голубые пески», «Железная дивизия», «Путешествие в страну, которой еще нет». Рассказы «Полая Арапия», «Хабу», «Дите», «Тайное тайных», «Пустыня Тууб Коя».

### **РОМАНОВ, Пантелеймон Сергеевич.**

Род. в 1884 г. в с. Петровском, Тульской губ. Образование

— Тульская гимн. и Московский университет, по юридическому факультету. Начало литер. деятельности 1917 г. Проживает в Москве.

**Главные произведения:** «Русь» т. 1, рассказы «Заколдованные деревни», «Без черемухи» и другие «Рассказы о любви», романы «Новая скрижаль», «Товарищ Кисляков или пара шелковых чулок».

#### **ТОЛСТОЙ, Алексей Николаевич.**

Род. в 1882 г. в г. Николаевске, Самарской губ., сын помещика. Образование: Петербургский Технологический Институт. Начало литер. деятельности 1908 г. В 1919-1922 г.г. эмигрант. В 1923 г. возвращается в Россию. Проживает в Москве.

**Главные произведения:** «Заволжье», «Хромой барин», «Приключения Растегина», «Хождение по мукам», «Аэлита», «Похождения Невзорова или Ибикус», «Аэлита», «Древний путь», «Петр Великий», пьесы «Касатка», «Любовь книга золотая», «Заговор императрицы», «Азеф».

#### **ЗОЩЕНКО, Михаил Михайлович.**

Род. в Полтаве в 1895 г. сын художника. Образование: гимназия и юридический факультет Петербургского университета. Пошел добровольцем на войну в 1915 г., добровольцем в Красную армию в 1918 г. Член кружка «Серапионовы братья». Начало литерат. деятельности в 1921 г. Живет в Ленинграде.

**Главные произведения:** «Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова», сборники рассказов «Веселая жизнь», «О чем пел соловей», «Уважаемые граждане».

#### **ЭРЕНБУРГ, Илья Григорьевич.**

Род. в 1891 г. Образование: московская гимназия. С 1909 по 1917 г. эмигрант в Париже. С 1919 г. проживает по преимуществу в Европе, много путешествует, в России бывает наездами.

**Главные произведения:** «Лик войны», стихи «Молитва о России», «Раздумья». Романы: «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников», «Жизнь и гибель Николая Курбова», «Любовь Жанны Ней», «Трест ДЕ, история гибели Евро-

пы», «В проточном переулке», «Рвач», «Москва слезам не верит». Монтажи: «Десять лошадиных сил», «Единый фронт». Путевые впечатления: «Виза времени».

**ФЕДИН, Константин Александрович.**

Род. в 1892 г. в Саратовской губ., из крестьян. Образование: коммерческое училище, Московский Коммерческий Институт. В 1914-1918 г.г. в Гермагии как военнопленный. Был в Красной армии. Литературная деятельность с 1919 г. Член кружка «Серапионовы братья». Проживает в Ленинграде.

**Главные произведения:** романы: «Города и годы», «Братья», рассказы: «Сад», «Трагисвааль», «Старик».

**ПИЛЬНЯК, Борис Андреевич.**

Настоящая фамилия Вогау. Сын земского врача из немцев колонистов. Род. в 1894 г. в Можайске, образование: нижегородское реальное училище и Московский Коммерческий институт. Начало литерат. деятельности — 1915 г. Много разъезжал по России и по Европе. Проживает под Москвой.

**Главные произведения:** роман «Голый год», «Волга впадает в Каспийское море». Повести и рассказы: «Иван да Марья», «Мегелинка», «Мать сыра земля», «Повесть о непогашенной луне», «Китайская повесть», сборник «Расплеснутое время».

**БАБЕЛЬ, Исаак Эммануилович.**

Род. в 1894 г. в Одессе, сын купца. Образование: коммерческое училище. С 1917 по 1924 г. служил в Красной армии и разных советских учреждениях. Начало литературной деятельности 1916 г.

**Главные произведения:** «Конармия», «Беня Крик», рассказы «История моей голубятни», пьеса «Закат».

**ЛЕОНОВ, Леонид Максимович.**

Род. в 1899 г. в Москве, сын журналиста из крестьян. Образование: Московская гимназия. В Красной армии до 1922 г. Начало лит. деят. — 1922 г. Проживает в Москве.

**Главные произведения:** «Записки Ковякина». «Петушихинский пролом», романы «Барсуки», «Вор», «Соть», «Скутаревский». «Рассказы о необыкновенных мужиках», пьеса «Унтиловск».



## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие .....	5
Сергей Есенин .....	7
Владимир Маяковский .....	20
Борис Пастернак .....	38
Евгений Замятин .....	48
Всеволод Иванов .....	62
Пантелеймон Романов .....	74
Алексей Толстой .....	79
Михаил Зощенко .....	91
Илья Эренбург .....	100
Константин Федин .....	112
Борис Пильняк .....	123
Исаак Бабель .....	135
Леонид Леонидов .....	149
Примечания .....	157

## КНИГИ М. Л. СЛОНИМА

### На русском языке:

Русские предтечи большевизма (Берлин).

По золотой тропе (Париж).

### Переводы:

Дюгамель. Цивилизация, со вступ. оч. (Прага).

Стендаль. Итальянские новеллы, со вступ. оч. (Берлин).

Казанова. Воспоминания, со вступ. оч. (Берлин).

### На французском языке:

Le bolchévisme vu par un russe (Bossard, Paris).

De Pierre le Grand à Lénine (NRF, Paris).

### На итальянском языке:

La rivoluzione russa (Zanicchelli, Bologna).

Il bolscevismo visto da un russo (Monnier, Firenze).

Da Pietro il Grande a Lenin (Monanni, Milano).

Spartaco e Bela Kun (Bemporad, Firenze).

«Senicia» di Turgueniev («Arte Nuova», Firenze).

### На чешском языке:

Od Petra Velikeho do Lenina (Praha, Simacek).

### На сербском языке:

Портрети савремених руских писаца («Ruski Archiv»,  
Belgrade).

---

### Готовятся к печати:

Очерки эмигрантской литературы (русское изд.).

История советской литературы (французское изд.).

Антология советских писателей (английское изд.).

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ**

Долл.

АНДРЕЕВ, В. Преступление Аквилонова .....	0.40
БАБЕЛЬ. История моей голубятни .....	0.20
ВОИНОВА. Самоцветы .....	1.50
ГУМИЛЕВСКИЙ. Игра в любовь .....	0.72
ЗАМЯТИН. Большим детям сказки .....	0.24
ЗАМЯТИН. На куличках .....	0.50
ЗАМЯТИН. О том, как исцелен был отрок Эразм. С илл.	0.96
ЗАМЯТИН. Огни св. Доминика .....	0.35
ЗАМЯТИН. Островитяне .....	0.70
ЗОЩЕНКО. Веселое приключение .....	0.30
ЗОЩЕНКО. Воспоминания о Мишеле Спнягине .....	0.36
ЗОЩЕНКО. Семейный купорос .....	0.36
ИВАНОВ, Вс. Голубые пески .....	0.52
ИВАНОВ, Вс. Цветные ветра .....	0.36
ИЛЬФ и ПЕТРОВ. Золотой теленок .....	1.—
ИЛЬЯЗД. Восхищение .....	1.—
ИНБЕР. Место под солнцем .....	0.60
КАВЕРИН. Ревизор .....	0.30
КАТАЕВ. Миллион терзаний. Пьеса .....	0.50
КАТАЕВ. Отец и другие рассказы .....	0.72
КАТАЕВ. Растрачки. Пьеса .....	0.50
КАЛЛИНИКОВ. Бобры .....	1.—
КАЛЛИНИКОВ. Пещь огненная .....	1.—
ЛЕОНОВ. Соть .....	1.—
МАРИЕНГОФ. Бритый человек .....	0.60
МАРИЕНГОФ. Циники .....	0.60
НИКИТИН. Ночной пожар .....	0.48
НИКИТИН. Потет .....	0.48
НИКИТИН. Русские ночи .....	0.44
НИКИТИН. Шпион .....	1.—
НИКИФОРОВ. Женщина .....	0.72
ОЛЕША. Зависть .....	0.50
ОЛЕША. Список благодеяний. Пьеса .....	0.48
ПАМЯТИ МАЯКОВСКОГО. Сборник .....	0.40
ПИЛЬНЯК. Голый год .....	0.60
ПИЛЬНЯК. Красное дерево .....	0.40
ПИЛЬНЯК. Повесть петербургская .....	0.40
ПИЛЬНЯК. Штосс в жизнь .....	0.40
РОЙЗМАН. Минус шесть .....	1.—

Долл.

РОЗЕНФЕЛЬД. Гибель .....	1.—
РОМАНОВ. Новая скрижаль .....	1.—
РОМАНОВ. Товарищ Кисляков (Три пары шелковых чулок) .....	1.—
САВИЧ. По холстяной земле .....	0.40
СЛОНИМСКИЙ. Ома Клешнева .....	1.—
СЫТИН. Пастух времен .....	0.90
ТОЛСТОЙ, А. Собрание сочинений. 3 т.т. .... по	0.70
То же в перепл. .... по	1.20
ТОЛСТОЙ, А. Аэлига .....	0.60
ТОЛСТОЙ, А. Восемнадцатый год .....	1.75
ТОЛСТОЙ, А. Детство Никиты .....	0.50
ТОЛСТОЙ, А. Лихие года .....	0.70
ТОЛСТОЙ, А. Петр I. В одном томе (второе издание)	1.75
ТОЛСТОЙ, А. Фабрика молодости. Пьеса .....	0.40
ТОЛСТОЙ, А. Хождежние по мукам .....	0.72
ТОЛСТОЙ, А. Черное золото .....	1.—
ТЫНЯНОВ. Кюхля .....	1.25
ТЫНЯНОВ. Смерть Вазир-Мухтара (Грибоедов). 2 т.т.	1.75
ФЕДИН. Анча Тимофеевна .....	0.32
ФЕДИН. Братья .....	2.—
ФИБИХ. Угар .....	1.—
ФРИДЛАНД. О чем не говорят .....	1.05
ФРИДЛАНД. С разных сторон .....	1.—
ЧАПЫГИН. Белый скит .....	0.70
ЧЕТВЕРИКОВ. Бунт инж. Каринского .....	0.60
ШОЛОХОВ. Поднятая целина. 2 т.т. .... по	0.60
ЭРЕНБУРГ. Виза времени .....	1.75
ЭРЕНБУРГ. В проточном пересулке .....	0.45
ЭРЕНБУРГ. Десять лошадиных сил .....	1.—
ЭРЕНБУРГ. Единый фронт .....	1.75
ЭРЕНБУРГ. Заговор равных .....	0.48
ЭРЕНБУРГ. Испания .....	1.—
ЭРЕНБУРГ. Любовь Жанны Ней .....	1.—
ЭРЕНБУРГ. Москва слезам не верит .....	1.—
ЭРЕНБУРГ. Неправдоподобная история .....	0.40
ЭРЕНБУРГ. Рвач .....	1.50
ЭРЕНБУРГ. Тринадцать трубок .....	0.75
ЭРЕНБУРГ. Фабрика снов .....	1.50
ЭРЕНБУРГ. Хулио Хуренито .....	1.—



