

Б И Б Л И О Т Е К А

**ОГОНЁК**

№ 5 1971



*Леонид ЕРШОВ, Александр ХВАТОВ*

# ЛИСТЬЯ И КОРНИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА» МОСКВА



БИБЛИОТЕКА «ОГОНЕК» № 5

---

Леонид ЕРШОВ,  
Александр ХВАТОВ

## ЛИСТЬЯ И КОРНИ

Издательство «ПРАВДА»  
Москва, 1971

Леонид ЕРШОВ,  
Александр ХВАТОВ

Леонид Федорович Ершов родился в 1924 году. Он доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР.

Перу Л. Ф. Ершова принадлежат книги «Советская сатирическая проза 20-х годов» (1960), «Советская сатирическая проза» (1966) и «Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство» (1967). Ряд работ издан в Чехословакии, Румынии, Польше.

Александр Иванович Хватов родился в 1919 году. Он доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературы Института культуры имени Н. К. Крупской. А. И. Хватов — автор книг «Александр Малышкин» (1959), «Писатель и его герои» (1969), «Художественный мир Шолохова» (1970) и многочисленных статей о творчестве русских советских писателей. Книга А. И. Хватова о М. Шолохове издана в Югославии.

---

На тихой улице Пскова в тени тополей и кленов затерялась церковь XIV века. Привычные к древностям псковичи обтекают строгую поэму в камне, а взор приезжего поражает чудовищная дисгармония между минувшим и нынешним.

Велением безвестного администратора рядом с храмом некогда был воздвигнут общественный туалет, соперничающий своей бетонно-известковой монументальностью с внешне скромным шедевром древнерусской архитектуры. Ретивого зодчего давно нет, а небрежение и кощунство продолжают.

«Чтобы открыть новые части света,— заявлял один французский писатель,— нужно иметь смелость потерять из виду старые берега». Так обстоит дело в географии. А как в искусстве?

Еще совсем недавно бродили по страницам молодой прозы (особенно ревностно культивируемой журналом «Юность») толпы жизнерадостных варваров в чаянии разрушить «старые стены». Теперь, когда осела белесая пыль, стал особенно очевиден тупиковый характер подобного рода литературы. Уважительное, бережное отношение к национальным традициям, к истокам родной культуры, обогащенным живой практикой социалистического бытия,— вот что определяет нынче лицо лучших произведений публицистики, поэзии, прозы.

Это и понятно. Углубление во внутренний мир героя наших дней невозможно без раскрытия его связей с историческим потоком. Здесь «старые стены» и «старые берега», если верно понять дух минувших эпох, отнюдь не заслоняют главное и стержневое. Наоборот, помогают глубже и вернее постичь натуру современника.

Золотая нить времен звенит в творениях М. Шолохова и Л. Леонова, М. Алексеева и П. Проскурина, В. Солоухина и В. Чивилихина... В цикле стихотворений Николая Брауна «Голос времени» («Нева», 1969) поэт чутко улавливает голоса Руси, росной и грозной, и людей ее, воздвигавших храмы и крепости, а в минуты бед народных встававших Святогорями и Чапаевыми. Обращаясь к будущему ровеснику, поэт и ему завещает сохранить то бесценное качество, которое одно придаст

цельность человеческой натуре,— святое беспокойство за судьбы своей земли. Дерево памяти поколений потому и вечно живое, что его питает разветвленная корневая система нации. И если душа твоя, «как корень с корнем неразлучная» с большой и завидной долей России, никакие исторические испытания не страшны.

Однако если попытаться охарактеризовать один из существенных недостатков современной критики, то можно было бы сказать так: резко ослабленный историзм, рассуждения о художественном творчестве вне национальных его особенностей, вне забот о том, стали ли книги художника достоянием народа, а сам художник — голосом своей эпохи, совестью и выразителем лучших стремлений нации.

В критических и литературоведческих работах последнего времени все чаще можно наблюдать одно печальное явление, которое, пользуясь модным нынче языком физики, следовало бы назвать сдвигом по фазе. Заурядный репортаж или очерк такой снисходительной критикой без труда может быть проведен по разряду беллетристики. Ординарная беллетристическая или стихотворная вещь нередко перекрещивается в художественное творение, в котором видится и бездна интеллектуальности и море поэзии. Что уж говорить об изрядном художественном произведении, создателю которого (порой весьма успешно) выдается пропуск в бессмертие. В результате истинные эстетические критерии оказываются в загоне, социально-исторический и национальный аспект тоже.

Хотя мы и живем в такую пору, когда у нас в стране развертывается интенсивный процесс дальнейшего сближения наций, однако полное их единство мыслится только через всемерное развитие потенций, заложенных в каждой социалистической нации. Видимо, прав был А. В. Луначарский, который, учитывая сложную диалектику взаимоотношений между классовым и общечеловеческим, национальным и интернациональным, намечал такое решение проблемы: «Национальная основа, разумеется, останется надолго, может быть, навсегда, но интернационализм и не предполагает ведь уничтожения национальных мотивов в общечеловеческой симфонии, а лишь их богатую и свободную гармонизацию».

Через двадцать лет, уже в условиях нового общественного строя, писатель Иван Катаев, развивая марксистский тезис об органическом единстве национального и интернационального, так формулировал одну из актуальных нравственно-эстетических задач, стоящих перед каждым советским деятелем искусства. «Я полагаю,— говорил он,— что советский художник в ряду прочих важнейших качеств должен воспитать в себе — понятно,

с умом и толком — горячую и деятельную любовь, сыновнюю привязанность к своей родной национальной культуре. И в том числе русский — к русской культуре, в лучших прогрессивных и жизнеспособных ее проявлениях. Это не только не помешает, но поможет ему по-настоящему глубоко понять, оценить и воспринять творчество других народов».

Глубокая и всесторонняя разработка проблемы народных национальных традиций в советской литературе — одна из главных задач современной эстетической мысли. В разнообразии индивидуальностей и наций заложен могучий стимул их эволюции и взаимообогащения. Именно из этого разнообразия и единения складывается гармония нового, социалистического общества.

Социализм, сохраняя национальные формы культуры, способствует росту и укреплению интернациональной солидарности народов. Исторически прогрессивные демократические и гуманистические начала в условиях нового общественного строя выявляются широко и многогранно благодаря возможности свободного межнационального общения, в ходе которого углубляется самоопределение и самопознание отдельных наций.

Существует диалектически нерасторжимое единство между национальным и интернациональным в живом и непрерывном общении народов. Национальная традиция закрепляет то прогрессивное, что отвечало интересам нации в целом. С этим тесно связано также решение проблемы народности русской классической и советской литературы, ее национальной самобытности.

Круг этих вопросов в свете ленинских мыслей о судьбах культуры при социализме и будет интересовать авторов настоящей работы.

Проблема национального и интернационального в свете ленинского учения о социалистической культуре издавна интересовала исследователей. В последние годы она выдвигается в число таких проблем, к которым привлечено особо пристальное внимание. Однако даже в трудах собственно эстетического и литературоведческого плана национальный аспект советской литературы еще не получил достаточной разработки в свете ленинской методологии. Характерно в этом отношении признание автора статьи «О народности искусства» Г. Недошивина: «Мы не касаемся здесь важнейшей для Ленина стороны всей проблемы народной культуры — проблемы ее национального характера. Вопросу о национальном аспекте народности следовало бы посвятить особую работу».

Национальный вопрос — один из важнейших вопросов социалистической революции, марксистская мысль ставила и решала его в широком социологическом и философском плане.

В марксистско-ленинском решении национальной проблемы выделяется несколько этапов. Каждый из них обусловлен своеобразием исторического момента в жизни народов, и именно этим объясняется главное в трактовке национального вопроса в тот или иной период социального развития и революционного движения.

Характер этого процесса впервые был выявлен В. И. Лениным. В «Критических заметках по национальному вопросу» говорилось: «Развивающийся капитализм знает две исторические тенденции в национальном вопросе. Первая: пробуждение национальной жизни и национальных движений, борьба против всякого национального гнета, создание национальных государств. Вторая: развитие и учащение всяческих сношений между нациями, ломка национальных перегородок, создание интернационального единства капитала, экономической жизни вообще, политики, науки и т. д.

Обе тенденции суть мировой закон капитализма. Первая преобладает в начале его развития, вторая характеризует зрелый и идущий к своему превращению в социалистическое общество капитализм».

В трудах К. Маркса и Ф. Энгельса содержались основные отправные идеи по национальному вопросу, которые были развиты ленинизмом на новом историческом этапе. Теоретическая разработка национального вопроса и тесно связанных с ним проблем культуры содержится в таких статьях Ленина, как «Критические заметки по национальному вопросу» (1913), «О национальной гордости великороссов» (1914), «О праве наций на самоопределение» (1914), и других. В этих работах Ленин углубляет марксистскую теорию национального вопроса, определяя отношение русской социал-демократии (большевиков) к национальному языку и национальной культуре.

К проблеме национальной культуры Ленин подходил конкретно-исторически, в связи с характером развивающейся освободительной борьбы пролетариата. Обострение социальных антагонизмов в развитии капитализма на стадии империализма привело к обнаружению ранее скрытых, как бы дремавших в недрах нации противоречий.

Основоположники революционной теории марксизма, выявляя соотношение между понятиями «отечество», «нация» и «пролетариат», выдвигали такое решение вопроса, которое отвечало исторической ситуации. Ленин в письме к Инессе Арманд от 30 ноября 1916 года писал, что «признание «защиты отечества» в национальной войне вполне отвечает марксизму». Маркс

и Энгельс на определенном этапе говорили больше о единстве слагаемых в формулах «национальный дух», «национальная культура», хотя, начиная с «Манифеста Коммунистической партии», они ввели уже четкую классовую дифференциацию в эти понятия. Ленин в новую историческую эпоху продолжил и развил марксистское учение, раскрыв диалектику живых противоречий, заключающихся в понятиях «нация», «национальная культура».

Ленин, выясняя соотношения историко-экономических и собственно национальных факторов и моментов, расчленяет такие понятия, как «социально-экономический прогресс» и «национальное развитие», и воссоздает объективную картину движущих сил русской революции. Говоря о большем развитии буржуазных политических партий в Польше по сравнению с Россией, Ленин замечал: «Само собою понятно, однако, что из этого различия нелепо было бы делать вывод о самобытных преимуществах русской отсталости. Нет, дело объясняется проще, объясняется историко-экономическими, а не национальными различиями. В России неизмеримо больше остатков крепостничества в низах, в деревне, в аграрном строе,—отсюда больше примитивной, непосредственной революционности в крестьянстве и в тесно связанном с ним рабочем классе».

Но дело не ограничивается выяснением различий между близкими и в то же время находящимися в разных логических рядах представлениями. Ленин идет дальше, выявляя те противоречия, которые раздирают сами буржуазные нации и их культуру в эпоху клонящегося к закату капитализма.

В период нового революционного подъема и в годы обострившейся международной обстановки, предшествовавшей первой мировой войне, национальный вопрос приобрел особо актуальное значение. На позициях буржуазного национализма оказались меньшевики-ликвидаторы, бундовцы и представители других оппортунистических течений. Ленин, давая классификацию националистических тенденций, называл не только национал-реакционеров и национал-либералов, но и говорил о нарождении особой категории национал-демократов (вроде основателя «народно-социалистической» партии г. Пешехонова) и даже национал-социалистов. Каковы бы ни были политические оттенки этих взглядов, их роднило одно — стремление раздробить рабочий класс России по национальному признаку.

Выступая против буржуазно-националистических концепций о единстве национальной культуры при империализме, В. И. Ленин подчеркивает, что марксисты из каждой национальной культуры берут только ее демократические и социалистические элементы. «Есть две нации в каждой современной на-

ции — скажем мы всем национал-социалам, — писал Ленин. — Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре. Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве, — но есть также великорусская культура, характеризующаяся именами Чернышевского и Плеханова».

При этом Ленин указывал, что, опираясь на демократические и социалистические элементы, марксисты берут их в противовес буржуазной культуре и буржуазному национализму каждой нации. Однако это не означает, что Ленин не признавал единства национальной культуры в ее глубинных проявлениях. В статье «О национальной гордости великороссов», как и в предшествующих многочисленных выступлениях Ленина, выявлялся и подчеркивался прежде всего политический, идеологический аспект. Упомянув о представителях передовой русской культуры, Ленин ввел и имена писателей, а называя консервативное крыло, вообще ни одного писателя, художника, композитора не привел, ограничившись именами политических деятелей, идеологов буржуазии.

Случайно ли это? Думаается, нет. В пору развитого капиталистического общества различные классы могут создавать соответствующие их политическим интересам определенные элементы культуры, однако такие важнейшие слагаемые искусства, как язык и художественный метод, в равной мере могут обслуживать полярные классовые группировки. Вот почему мы не можем принять некогда популярные в науке о литературе установки вульгарных социологов, выдвигавших и по-своему обосновывавших такие понятия, как «дворянский реализм», «буржуазный реализм», «революционно-демократический реализм», «пролетарский реализм», «крестьянский реализм».

При анализе творческого метода того или иного художника прошлого, при определении его места в истории литературы приходится учитывать не только классовую принадлежность писателя и идеологические основы его творчества. Свообразие искусства как формы общественного сознания и важнейшего компонента культуры заключается в том, что оно, имея определенное идеологическое содержание, не может быть сведено к собственно идеологии. Эта нетождественность искусства и идеологии помогает понять, каким образом наследие прошлого, прежде всего наследие критического реализма, остается действенным, несмотря на его устаревшие идеологические элементы. Это различие исключительно важно для решения вопроса о генезисе социалистического реализма, ибо реалистический метод, основанный и всесторонне разработанный великими русскими классиками, является исходным пунктом развития и современной литературы.

Но вернемся к проблеме нации и национальной культуры. В статье «О национальной гордости великороссов» Ленин утверждал, что великорусским сознательным пролетариям присуще чувство национальной гордости. «Мы любим свой язык и свою родину,— писал он,— мы больше всего работаем над тем, чтобы ее трудящиеся массы (т. е.  $\frac{9}{10}$  ее населения) поднять до сознательной жизни демократов и социалистов».

Национальный аспект не устраняется из социальной борьбы пролетариата, но осмысливается в контексте конечных его целей. Ибо подлинные, правильно понятые национальные интересы совпадают с задачами социалистической революции в России. Выступая против националистических программ, в том числе и против «культурно-национальной автономии», Ленин доказывал, что борьба пролетариата направлена на устранение национальных перегородок, на упрочение связей между нациями и их культурами. «Буржуазный национализм и пролетарский интернационализм — вот два непримиримо-враждебные лозунга, соответствующие двум великим классовым лагерям всего капиталистического мира и выражающие две политики (более того: два мирозерцания) в национальном вопросе».

Одновременно с Лениным национальный вопрос исследовался в трудах других деятелей русской социал-демократии. Выбивая из рук австро-«марксистов», бундовцев и прочих адептов национально-культурной автономии их оружие, большевики разрабатывали в эту пору марксистское понятие нации. В частности, крупное значение имели работы Г. В. Плеханова, в которых, несмотря на известные ошибки, освещались такие важные проблемы, как социализм и нации, идеи патриотизма и интернациональной солидарности трудящихся.

В. И. Ленин отмечал большое теоретическое и политическое значение этих проблем. Он писал: «Вопрос боевой и мы не сдадим ни на йоту принципиальной позиции против бундовской сволочи». Ленинская трактовка национального и интернационального нашла свое историческое претворение в практике послеоктябрьской действительности. Победивший пролетариат в союзе с крестьянством выступил прямым и законным наследником русской общенациональной культуры.

Ленин в отличие от крикунов и апостолов разрушения, прикрывавшихся звонкой революционной фразой, но ничего не понявших в законах строительства новой культуры («коммунистические футуристы», пролеткультовцы, левовцы), развивал учение о непрерывности лучших мировых и национальных традиций. Так было положено начало принципиально новому этапу в решении марксистско-ленинской теорией национального вопроса.

В советскую эпоху, когда на территории России сложились социалистические нации, была преодолена характерная для антагонистического общества тенденция к разделению каждой национальной культуры на две культуры. Стала формироваться единая культура — социалистическая по содержанию, национальная по форме. В этот период особенно важно было отстаивать идею преемственности в развитии русской и мировой культуры. Величайшая заслуга Ленина состояла в том, что он не только первым провозгласил этот лозунг, но и сделал все возможное, чтобы претворить его на практике.

До Октября трактовка термина «национальная культура» определялась основными целями политического освобождения пролетариата. После того как рабочий класс берет власть в свои руки, встает задача строительства новой культуры в условиях господства социалистических отношений. В этой обстановке многое кардинально меняется.

Теперь, после победы Октября, Ленин уже не ограничивает указанием на исключительно последовательно демократические и социалистические элементы в культуре прошлого, но ставит вопрос о наследовании и разработке всего культурного фонда былых эпох: «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем».

В соответствии с этой теоретической программой строилась практическая деятельность органов Советской власти в сфере культуры. В первых числах января 1918 года по инициативе Ленина был принят декрет об организации Государственного издательства, согласно которому творения классиков объявлялись собственностью народа. В этом же ряду следует рассматривать и постановление Совнаркома за подписью Ленина о так называемой монументальной пропаганде (июль 1918 г.).

Кого же мы видим в славной череде имен? Не только непосредственные предтечи социализма, его теоретики и борцы представлены здесь, но и те светочи философской мысли, науки, искусства и т. п., которые хотя и не имели прямого отношения к социализму, но являлись подлинными героями культуры. Среди философов и ученых находим имена Сквороды, Ломоносова и Менделеева, среди художников — Андрея Рублева, Ореста Кипренского, Александра Иванова и других, среди композиторов — Мусоргского и Скрябина.

С первых дней Октября одним из важнейших пунктов, вокруг которого велась ожесточенная борьба, стал вопрос об отношении между старой и новой культурой, старым и новым искусством. Сохранило ли прежнее искусство свое обаяние и свой

действенный, творческий характер? Существует ли прошлое в настоящем, или современная революционная действительность никак не связана с наследием минувших эпох и должны быть обрублены нити, тянущиеся к нему?

Большинство литературно-художественных группировок давало на эти вопросы отрицательный ответ. Если исчерпал себя старый общественный порядок, замененный новым социальным строем, значит, изжило себя и искусство, создававшееся в условиях архаичного уклада. Если в начале XX века мир пережил новую техническую революцию, значит, безнадежно отстали от бега времени прежние эстетические принципы и методы.

На самом деле фундаментальные основы реалистического метода не пошатнули ни социальные, ни технические преобразования века. Наоборот, в условиях нового общества искусство минувших столетий оказалось доступным миллионам, более того, стало совершенно необходимо им.

Однако появилось в те годы немало представителей различных литературно-критических направлений, которые рьяно отрицали значение классического наследия. Первыми претендентами на звание творцов и теоретиков революционного искусства выступили пролеткультовцы и «коммунистические футуристы».

Нигилистические воззрения были потому особенно опасны, что их адепты под покровом марксистской фразы старались разрушить истоки общедемократической культуры, оторвать настоящее от великого прошлого, лишить народ исторического самосознания и национальной гордости. Активный деятель комфутов К. Малевич в программной статье «О музее», призывая «сжечь все эпохи, как мертвое», особенно горевал по поводу того, что не был «своевременно уничтожен русский стиль».

Веками создававшаяся русским и другими народами национальная культура для автора этой статьи всего лишь ненужная музейная рухлядь. Чем раньше она будет отправлена в крематорий, тем лучше:

«Скорее можно пожалеть о сорвавшейся гайке, нежели о разрушившемся Василии Блаженном.

Стоит ли заботиться о мертвом».

Когда после Октября Ленин познакомился с кривляньями футуристического искусства, с теоретическими построениями пролеткультовцев и комфутов, которые объявляли обреченной на слом и истребление всю культуру прошлого, он пришел в негодование. «Коммунистический футуризм» Ленин квалифицировал не иначе как «хулиганский коммунизм». Отсюда понятно ленинское осуждение («сечь за футуризм») либерально-двойственной позиции А. В. Луначарского, который как нарком просвеще-

ния, по его же собственному признанию, «не препятствовал ни в чем футуристам», а как литератор и искусствовед критиковал футуристические установки.

Он иронически охарактеризовал подвижность и динамизм футуристических метров: «Мы — умелые люди, мы — мастера, и в свойственных нам красочных и словесных формах мы можем передать все, что угодно, в том числе — и революционные лозунги».

Разрабатывая марксистское учение о культурном наследстве, Ленин неоднократно подчеркивал, что подлинное развитие новой культуры меньше всего предполагает такой поверхностно-лозунговый отклик.

В речи на III съезде комсомола Ленин вновь и вновь возвращается к одному и тому же вопросу: «Еще более опасным было бы, если бы мы начали усваивать только коммунистические лозунги». Призывая слушателей осознать и устранить эту опасность, Ленин предупреждал о возможных горчайших и трудно-восполнимых утратах в будущем, если словесный революционаризм и идейный нигилизм возобладают. Это «принесло бы только великий ущерб для дела коммунизма». Строительство новой культуры возможно лишь на базе достижений предшествующих поколений, посредством усвоения всей суммы знаний, накопленных человечеством. Ибо, по Ленину, «сам коммунизм» является «последствием» этой «суммы знаний».

В это же время Ленин пишет статью «Об очистке русского языка», понимая, что язык как величайшее достояние нации должен быть сохранен и развит во всей своей силе и безграничном богатстве. Между тем речевая практика революционных лет несла в себе опасные тенденции засорения языка словами и выражениями, механически перенесенными из иностранных языков и разрушающими живую самобытность родной речи. Ленин предостерегает от увлечения «иностранщиной», предвидя, что сама практика революционного созидания мира явится источником развития и обогащения русского языка, который сложился как один из богатейших языков мира. Поэтому так настойчивы были его заботы о подготовке и издании «Словаря живого русского языка», от Пушкина до Горького, ибо достижения русской мысли и художественной культуры, запечатленные в слове, надлежало сделать достоянием революционного народа и положить в основание культуры, которая создавалась как познание и обобщение революционного творчества миллионов. В одной из записок к Луначарскому он напомнил:

«Не пора ли создать словарь *настоящего* русского языка, скажем, словарь слов, употребляемых *теперь* и *классиками*, от Пушкина до Горького.

Что, если посадить за сие 30 ученых, дав им красноармейский паек?»

Художественный опыт прошлого, воплощенный в живом слове,— это наследство, творческое освоение которого является одним из решающих условий строительства новой культуры. Вот почему Ленин был так непримирим к попыткам нигилистического отрицания культурного наследия, резко осуждал и беспощадно высмеивал проявления волюнтаристского своеволия и сектантской нетерпимости по отношению к ценностям, составляющим духовное достояние нации и человечества.

«В вопросах культуры,— предупреждал Ленин,— торопливость и размахистость вреднее всего. Это многим из наших юных литераторов и коммунистов следовало бы намотать себе хорошенечко на ус».

Ленин решительно выступает против фетишизации «нового» в искусстве, если это новое не согласуется с духовными запросами масс, противоречит принципам реализма, порывает с теми художественными традициями, которые глубоко и прочно вошли в культурный обиход человечества. Он «архификцией» и «вздором» называет пролеткультовские намерения создать пролетарскую культуру «на голом месте», в стороне от процессов революционного преобразования жизни, на путях полного игнорирования опыта классической литературы как человековедения. Так же непримиримо Ленин оценивает и «новаторские» претензии футуристов, спекулятивно утверждавших, что именно в их творчестве получают осуществление эстетические устремления времени.

«Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что «это ново»? — вопрошал Ленин.— Бессмыслица, сплошная бессмыслица! Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе...»

Ленин в этом рассматривает признак провинциализма и мещанской мелкотравчатости. «Мы хорошие революционеры,— продолжает он,— но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры». Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения».

Ленин понимал, что крикливая претенциозность модернизма способна дезориентировать молодежь, внушить ей взгляды, навевать иллюзии, которые осложнят ее творческое развитие. Проведя вечер с учащимися художественно-технического училища, Ленин убедился в том, как глубоко проникло влияние футуризм-

ма в среду молодежи. «Встретив после этого,— вспоминает Инесса Арманд,— наркома просвещения А. В. Луначарского, Ленин сказал ему с упреком: «Хорошая, очень хорошая у Вас молодежь, но чему Вы ее учите!»

В своих оценках Пролеткульта и футуризма Ленин, по существу, выражал мнение широких кругов советской общественности, рабочих, которые энергично выступали против засилья в искусстве левацких или левачествующих группировок и течений. В журнале «Вестник жизни» печатались материалы, в которых указывалось, что широкие рабочие массы «начали громко протестовать против тех суррогатов революционного и пролетарского искусства, которыми их старательно пичкали в течение ряда месяцев. С другой стороны, это же заставило внимательно приглядеться к футуризму и официальных покровителей или вернее попустителей его».

Голос общественности нес тревогу за судьбу родной литературы. Становилась все очевиднее нелепость претензий футуризма вещать миру новое слово, быть вождем в области пролетарского искусства. Партия энергично поддерживала влечение трудящихся к культуре, могучий творческий подъем масс, разбуженных революцией. Вместе с тем недостаток этого движения Ленин видел в том, что «образовательные учреждения крестьян и рабочих» подчас подпадали под влияние выходящих из буржуазной интеллигенции, которая эти учреждения нередко «рассматривала как самое удобное поприще для своих личных выдумок в области философии или в области культуры, когда сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное».

Любое явление литературы и искусства Ленин измерял масштабом революции, в свете ее перспективы оценивал то или иное течение художественной жизни, интересы борющегося пролетариата клал в основание своих эстетических оценок. Он беспощадно высмеивал любую попытку сделать эстетику областью, независимой от политики. Специфика искусства не заслоняла от него того главного, что составляет истинный критерий,— пользу народу, согласованность с классовой борьбой за коммунизм. Показательны в этом отношении те оценки, которые он давал Горькому, Демьяну Бедному, Серафимовичу. В настоящее время хрестоматийно известными стали ленинские слова о Д. Бедном, сказанные им в беседе с Горьким: «Грубоват, идет за читателем, а надо бы быть немного впереди». Ленин идейность не отделял от художественности, растущие духовные запросы масс делали динамичными его эстетические критерии. Од-

нако в системе ленинских оценок Д. Бедного главное состоит в другом, а именно в признании заслуг поэта перед революцией и во внимательном отношении к его выдающемуся художественному таланту. Ведь именно к Демьяну Бедному относились крылатые ленинские слова о том, что талант — редкость и что его надо систематически и осторожно поддерживать.

Осуждение Пролеткульта и футуризма в партийных документах и выступлениях Ленина обозначило переломный момент в их деятельности, явилось предвестием заката, но до финала было еще далеко.

Известно, например, что руководители Пролеткульта пытались перестроиться после сокрушительной критики их позиций и освободить свои взгляды от «богдановщины». Однако на деле получилось так, что председатель ЦК Пролеткульта В. Плетнев осудил лишь 10 заповедей А. Богданова, но не саму суть его теории.

Особенно наглядно выявилось это в статье В. Плетнева «На идеологическом фронте». Никакие поправки и «уточнения», оговорки и оправдания не могли лишить ее того псевдореволюционного новаторства, которое и ранее являлось отличительной чертой Пролеткульта. Не случайно эта статья В. Плетнева стала предметом детального критического анализа В. И. Ленина.

Вся статья В. Плетнева испещрена пометками и замечаниями Ленина. Там, где автор формулирует цели и задачи руководимой им организации: «Творчество новой пролетарской классовой культуры — основная цель Пролеткульта», Ленин подчеркивает двумя линиями слова «творчество новой» и «основная» и добавляет на полях: «Ха-ха!»

В следующем предложении Плетнева, «Задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата», Ленин подчеркивает двумя линиями слово «самого» и спрашивает: «А крестьяне?» Затем к фразе автора статьи, гласящей, что «мы... должны готовить элементы пролетарской культуры, создавать классовые идеологические надстройки», Ленин ставит на полях уничтожающие слова: «Вот каша-то!»

Далее В. Плетнев так развивает свои мысли: «Задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата, учеными, художниками, инженерами и т. п., вышедшими из его среды». Ленин подчеркивает слова «только» и «его» и пишет на полях: «Архификция».

Вскрывая поверхностность и ненаучность воззрений В. Плетнева, Ленин особенно беспощаден к тем положениям статьи, где ревизуется само понятие преемственности традиций

в науке и культуре. В двух случаях Ленин пишет «вздор!», там, где Плетнев уверяет, будто «первые шаги» по пути к созданию «новой методологии научного творчества... должен сделать сам пролетариат»; и против фразы «Пролетарский художник будет одновременно и художником, и рабочим».

Ясное понимание того, что новая Россия должна усвоить тысячелетние итоги мировой и национальной культуры,— вот что составляет основу ленинского учения о культурной революции, которое имело для судеб нашей литературы такое же основополагающее значение, как и принцип партийности.

Раскрывая сложную диалектику взаимоотношений между старой и новой культурой, Ленин вводил национальный аспект, учитывая империалистическое окружение, которое тяготеет к размыванию таких понятий, как национальный суверенитет, национальное своеобразие и проч. Футуристы с их космополитическими тенденциями вольно или невольно смыкались с буржуазными трактовками задач культурной революции и потому шли вразрез с ленинизмом. Ленинское учение о культурной революции положило конец бесшабашным выкрикам анархистов и демагогической фразе воинствующих невежд, хотя долго еще в воззрениях напостовцев и рапповцев будут слышны отголоски разгромленных теорий.

Для всестороннего и объективного решения вопроса о генезисе социалистического реализма необходимо более трезво взглянуть на его природу, отказавшись от приписывания ему как новому художественному методу того, что уже классики критического реализма могли делать с успехом. Активное претворение ленинских принципов анализа литературных явлений поможет в преодолении и этого недостатка, ибо труды Ленина являют собой высокий образец конкретно-исторического, партийного подхода к раскрытию закономерностей и особенностей литературно-общественного процесса.

На разных этапах развития советского общества жизненная обстановка выдвигала различные требования, и Коммунистическая партия делала все возможное для создания необходимых условий, способствовавших движению вперед нашей литературы. Партия стремилась последовательно проводить в жизнь ленинские принципы бережного, тактичного руководства литературой.

В решениях XII партийной конференции (август 1922 г.) отнositельно представителей большей части технической и гуманитарной интеллигенции говорилось, что если они «хотя бы в основных чертах поняли действительный смысл совершившегося великого переворота, необходима систематическая поддержка и деловое сотрудничество».

В этих решениях речь шла и о той группе литераторов, которые получили наименование «попутчиков», о бережном отношении к ним.

Произнося нынче суровые слова оценки деятельности футуристов и пролеткультовцев, всегда должно помнить о главном: отказываясь от лучшего в истории народа, мы обкрадываем наше сегодня и наше завтра, безвозвратно отчуждаем какую-то важную частицу собственного бытия.

В наше время, к сожалению, не перевелись любители модернистских новаций в искусстве — новаций, не имеющих ничего общего с процессом развития реалистического искусства. Корни нынешнего модернизма те же, что были и у футуристов, кубистов, имажинистов и прочих «истов», природа его одна и та же.

Правда, в тактике современных новаторов произошли некоторые изменения. Они теперь не отваживаются национальную культуру того или иного народа объявить «музейною рухлядью», но стремятся скомпрометировать ее, выхолостить из нее содержание. Например, в театре наметилась тенденция обратить в свою веру классику, осовременить ее так, чтобы классика стала рупором выражения их собственных модернистских идей. Показательной в этом отношении была постановка «Трех сестер» А. П. Чехова режиссером А. Эфросом. Преднамеренное смещение акцентов, опустошение внутреннего мира героев привели к утрате самого важного качества чеховского произведения — оптимизма.

В начале 50-х годов в нашей литературе появилось течение так называемой «малой правды», или «честного реализма». Особо можно было бы выделить два направления. Во-первых, установку на сенсационность, разоблачительство. Во-вторых, концепцию документализации с такими ее спутниками, как гипертрофия факта и репортажность. На смену выпренности и кодульности, помпезности и ложной монументальности просочилась литература малых страстей, приземленных чувств, сереньких красок. Стало признаком хорошего вкуса вести повествование в пастельных тонах.

Литераторы, примыкающие к этому течению, свою энергию направили на изображение теневых сторон жизни. Они провозгласили себя борцами за «истинную» демократию, за интересы «маленького» человека. Известная часть читателей поверила им — они стали даже популярными. Но вскоре стало ясно, что «словесный революционаризм» и «идейный нигилизм» этих псевдоноваторов не имеют ничего общего с задачами литературы социалистического реализма. Читатель от них отвернулся. Ныне

поубавилась популярность этих авторов, а иные из них растеряли и остатки своего бывшего авторитета.

Разумеется, несостоятельность модернистских потуг обнажается в процессе идеологической борьбы, и прежде всего борьбы литературных течений. История этой борьбы, перипетии ее развития весьма поучительны в свете современного опыта.

## 2

В 1924—1925 годах на страницах журнала «Звезда» состоялась дискуссия, посвященная актуальным проблемам советской литературы. Внимание ее участников привлекли и вопросы соотношения национального с интернациональным в социалистической культуре. Однако решались они далеко не так, как можно было бы ожидать. Тон был задан вступительной статьей И. Майского «О культуре, литературе и коммунистической партии». Пространно рассуждая о том, кого следует считать попутчиками и как надлежит оценивать творчество этих писателей, тогдашний редактор «Звезды» относил к разряду попутчиков не только таких видных литераторов с дореволюционным стажем, как В. Вересаев, А. Толстой, М. Шагинян, Вяч. Шишков, но и молодых талантливых певцов революции—Н. Тихонова, Вс. Иванова, Л. Сейфуллину. Более того, М. Горький и В. Маяковский также провозглашались громогласно всего лишь попутчиками пролетарского искусства.

Как видим, здесь названы имена и тех художников, которые стоят у истоков литературы нового времени, воплощают лучшие традиции русской национальной и мировой художественной культуры. Однако, по мнению И. Майского, из этой группы «ядра» пролетарской литературы, «конечно, не выйдет», ибо они погрязли в буржуазном быте, «замкнулись в узкой сфере литературной богемы и интеллигентской обывательщины».

Для того, чтобы окончательно добить ненавистную попутническую литературу, И. Майский нанизывает одно обвинение нелепее другого, утверждая, например, что и Горькому, и Маяковскому, и автору «Орды» и «Браги», и создателю «Партизанских повестей», и автору «Виринеи» одинаково присуще «органическое неумение понять и отразить в своих произведениях истинный дух нашей эпохи», что эти писатели «в своем творчестве предпочитали хмурые тона и серые краски, унаследованные ими от художников дооктябрьской эпохи», и, наконец, что они «являлись своего рода арьергардом старой русской литературы, застрявшим в эпохе социалистической революции и подвергшимся известному психологическому воздействию с ее стороны».

Дискредитация и опошление творчества Горького и Маяковского, Н. Тихонова и Вс. Иванова, М. Шагинян и Вяч. Шишкова понадобились автору статьи «О культуре, литературе и коммунистической партии» не только для того, чтобы сделать вывод о том, что «литература «попутчиков» отразила нашу революцию в кривом, очень кривом зеркале», но и для доказательства того положения, что всем названным художникам не удалось выявить в своем творчестве как интернациональный, так и национальный пафос социалистической революции. Если А. Воронский в статье «О текущем моменте и задачах РКП в художественной литературе» (1924) признавал за попутчиками такое достоинство: они изобразили «неплохо русскую революцию в ее национальном разрезе»,— то И. Майский отказывал им и в этом.

«Ах,— патетически восклицал он,— если бы «попутчики» дали нам хотя бы такое изображение! Если бы они ярко и осмысленно нарисовали хотя бы героическую эпопею гражданской войны, бывшей ведь одной своей стороной, и притом очень важной, борьбой революционной России за свою национальную независимость! Если бы они хоть это сделали, наш пролетариат поднял бы их на щите.

В действительности, к сожалению, мы видим совсем иное. По общему правилу (исключения есть, но их немного), «попутчики» были *псевдами обывателя* в революции и сами по своей психологии мало чем отличались от обывателя. Поэтому глубокого понимания революции у них никогда не было».

И. Майский во вступительной и заключительной статьях к дискуссии нередко вспоминал имя Ленина. Однако в работах критика под флагом подлинного и творческого марксизма на самом деле ревизовались ленинские положения о связи старой и новой культуры. Если Ленин высоко ценил вклад классической литературы в освободительную борьбу русского народа, то, по И. Майскому, «старая русская литература совершенно не предвидела, даже не предчувствовала» появления качественно нового героя.

Некоторые рапповские теоретики не желали замечать того обстоятельства, что русская классическая литература готовила не только буржуазно-демократическую, но и социалистическую революцию. Они ограничивали значение творчества революционных демократов и крупнейших русских писателей-классиков всего лишь этапом до социалистической революции, предавая забвению ленинские слова в книге «Что делать?» о всемирном значении, которое приобретало национальное художественное творчество именно в третий, пролетарский период освободительного движения.

Если, по Ленину, творчество Л. Толстого стало «зеркалом русской революции», то И. Майский уверяет, что книги Л. Толстого и других классиков—«продукт творчества» крупнопоместного дворянства», а в их произведениях «получалось отражение жизни в кривом зеркале». Так принцип «кривого зеркала», сначала примененный к анализу творчества писателей-«попутчиков», впоследствии оказывался исходным моментом подхода автора и к дореволюционной литературе.

Нет нужды опровергать всю напраслину, которую возводил И. Майский на русскую классическую литературу. Однако на тезисе, гласившем, что великие писатели прошлого не заметили тех элементов национальной жизни, из которых «вырос большевик 1917 г.», что русской литературе присуща «странная слепота», стоит остановиться подробнее.

Опровергая эти ошибочные суждения, можно было бы вспомнить об образах народных заступников в поэзии Некрасова; о романе «Что делать?» Чернышевского; о творчестве Щедрина, умевшего не только испепелить сарказмом какого-нибудь Брудастого или Органчика, но и провидевшего таких людей, которые нужны для будущего, а также воссозданные с глубокой симпатией характеры социальных борцов на страницах толстовского «Воскресения». Однако это слишком хрестоматийные примеры.

Даже И. С. Тургенев, казалось бы, весьма далекий от проблем пролетарского движения, на самом деле тоже немало думал о герое нового типа. В романе «Новь» был контурно очерчен образ фабричного рабочего Павла. В письме от 17 декабря 1876 года Тургенев делился своими соображениями об эскизно намеченном персонаже: «Быть может, мне бы следовало резче обозначить фигуру Павла, соломинского фактотума, будущего народного революционера; но это слишком крупный тип — он станет — со временем (не под моим, конечно, пером — я для этого слишком стар — и слишком долго живу вне России) — центральной фигурой нового романа».

Удивительная историческая прозорливость! Идее Тургенева суждено было обрести образное воплощение в романе М. Горького «Мать», герой которого тоже носит имя Павел.

Возвращаясь к материалам дискуссии на страницах журнала «Звезда», следует отметить, что, как бы ни была вредна и антинаучна установка И. Майского, она нашла горячих приверженцев в лице таких участников, как Г. Лелевич, С. Родов, Г. Горбачев и др. К счастью для нашего искусства, в том же 1925 году была принята известная резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы». Одно из ведущих мест отводилось здесь проблеме «попутчиков», которая решалась в истинно ленинском духе, вопреки назойли-

вым рекомендациям И. Майского, Г. Лелевича, С. Родова и других «напостовцев» и рапповцев.

В этой резолюции, развивавшей решения XII партконференции, были выражены основные ленинские идеи и принципы руководства литературой: признание главной задачей обеспечение возможно более быстрого перехода «на сторону коммунистической идеологии» основной массы писателей посредством тактичного и терпимого воспитания их; необходимость борьбы с легкомысленным и пренебрежительным отношением «к старому культурному наследию»; тактичное и бережное отношение к «путчикам».

Торжественно было заявлено, что «партия не может предоставить монополии какой-либо из групп, даже самой пролетарской по своему идейному содержанию: это значило бы загубить пролетарскую литературу прежде всего».

Решение партии, нацеленное против размахисто-нигилистических акций всевозможных ниспровергателей национальных традиций, рядящихся при этом в тогу ревностных защитников социалистической культуры, вызвало смятение в стане рапповцев и вместе с тем горячий отклик со стороны тех, кто являлся истинным строителем новых духовных ценностей. В письме к М. Ф. Андреевой М. Горький сообщал:

«Русь наша быстро умнеет и талантливо растет. На днях в «Правде» опубликована — вполне своевременно — резолюция ЦК «О политике партии в области художественной литературы» — резолюция эта, несомненно, будет иметь огромное воспитательное значение для литераторов и сильно толкнет вперед русское художественное творчество».

А. Н. Толстой в эти же дни писал: «Художник должен стать органическим соучастником новой жизни.

На нас, русских писателей, падает особая ответственность. Мы — первые.

Как Колумбы на утлых каравеллах, мы устремляемся по неизведанному морю к новой земле.

За нами пойдут океанские корабли.

Из пролетариата выйдут великие художники.

Но путь будет проложен нами».

Социалистический интернационализм неразрывно переплетается с патриотизмом, является выражением любви к родине, лучшим образом понятой заботой о ее благополучии и расцвете. Так, по-ленински понимаемый патриотизм нацеливает на борьбу с любым проявлением национального нигилизма, космополитизма, а также национализма.

Ленин рассматривал национальный вопрос в связи с судьбами социалистической революции у нас в стране, а затем и во

всем мире. Не путем реформ или конституционных мероприятий, как получалось у австро-«марксистов» или буржуазных либералов, а именно в широкой перспективе разворачивания победоносных идей Октября мыслилось Ленину истинное решение национальной проблемы. Вот почему ленинская трактовка этого вопроса неотвратимо включала интернациональный аспект не только в смысле признания международного содержания идеалов социалистической революции, но и глубокого внутреннего родства демократических культур разных народов.

В этой связи недостаточно внимания обращалось на один из итоговых трудов Ленина — книгу «Детская болезнь «левизны» в коммунизме» (1920). Здесь формулировались важнейшие для судеб международного рабочего движения той поры тактические задачи. Но общее методологическое значение этого труда несравненно шире. Ленин выясняет соотношение национально-особенного и интернационального в живой динамике революционного процесса, одновременно помогая постичь более широкий смысл внутренне связанных между собой диалектически противоречивых начал.

«Пока существуют национальные и государственные различия между народами и странами,— пишет Ленин,— а эти различия будут держаться еще очень и очень долго даже после осуществления диктатуры пролетариата во всемирном масштабе — единство интернациональной тактики коммунистического рабочего движения всех стран требует не устранения разнообразия, не уничтожения национальных различий (это — вздорная мечта для настоящего момента), а такого применения *основных* принципов коммунизма (Советская власть и диктатура пролетариата), которое бы *правильно видоизменяло* эти принципы в *частностях*, правильно приспособляло, применяло их к национальным и национально-государственным различиям. Исследовать, изучить, отыскать, угадать, схватить национально-особенное, национально-специфическое в *конкретных* подходах каждой страны к разрешению *единой* интернациональной задачи... вот в чем главная задача переживаемого всеми передовыми (и не только передовыми) странами исторического момента».

По логике ленинской работы (подкрепленной в те годы целой серией важнейших документов, о которых речь шла выше), опасность «левого доктринерства» в сфере культуры была не меньшей, нежели детская болезнь «левизны» в международном рабочем движении.

Исходя из принципов ленинской методологии, стратегическая задача строительства культуры в условиях новой государственности состояла в том, чтобы включить в нее на равных правах не только национальные, но и общечеловеческие дости-

жения. Особенно выпукло это было подчеркнуто в заметке Ленина «О пролетарской культуре» (1920), где говорилось о том, что «марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры».

В свете ленинского учения и опыта народной революции происходит углубление и уточнение представлений о культурной преемственности. Культура социалистического общества складывается не только из элементов последовательно демократических, но из всего культурного фонда прошлого. Следовательно, поиски путей к духовному единству подразумевают не умаление, а расцвет каждой национальной культуры, не ликвидацию национальных различий и особенностей, а восхождение каждой нации на уровень общечеловеческих достижений.

Раскрытие этих ленинских идей мы находим в статье Н. К. Крупской «Об интернациональной и национальной культуре» (1927). Весь пафос этой работы был направлен против национального нигилизма, обусловлен необходимостью защитить марксистское понимание интернационального и национального, общего и частного, отстоять патриотические начала, их живое и действительное значение в созидании социалистической культуры. Это тем более необходимо было сделать, что на всем протяжении 20-х годов далеко не разоружились сторонники ангиленинских взглядов на существо национальной проблемы. Так, например, В. Князев в книге «Ржаные апостолы» (1924), смыкаясь с крайне левой футуристическо-лефовской фразой, не только поносил национальную специфику в литературе и искусстве, но и брал под сомнение существование таких социально-исторических категорий, как «нация», «родина», «патриотизм» и т. п.

«Русская нация...— вопрошал В. Князев.— Где она? Когда она существовала?

Патриотизм?.. Но что можно сказать о патриотизме, после вышеупомянутого? Нет «патрии» (ощущения патриии, потребности в патриии; «патрия» — родина), нет и патриотизма».

Обобщая десятилетний опыт в области строительства нового общества, Н. К. Крупская писала о тех реальных соотношениях, которые должны были выявиться и которые устанавливались в условиях социализма.

«Культуры различных национальностей,— писала Н. К. Крупская,— сближаются друг с другом. Но было бы чрезвычайно наивно думать, что можно искусственно построить какую-то интернациональную культуру...

...Интернациональная культура может вырасти только на определенной базе развития национальных культур, а искусствен-

но ее построить нельзя. Всякое искусственное построение какой-то интернациональной культуры будет весьма убого... Интернациональная культура может явиться только известным синтезом национальных культур».

В отличие от раповских теоретиков и критиков, стремившихся к унификации духовных ценностей разных народов, Н. К. Крупская призывала «особенно внимательно всматриваться в национальные черты и уметь их всячески поддерживать и развивать».

Если в работе Н. К. Крупской при выявлении диалектики взаимосвязей между национальным и интернациональным упор был сделан по ряду причин на первом элементе проблемы, то в статье А. В. Луначарского «Художественное творчество национальностей СССР» (1927) с особой силой выявлялся и подчеркивался интернациональный аспект. «...Интернационализм, понимаемый коммунистически, по-ленински,— пишет автор,— есть сила, которая приводит к чрезвычайно резкому очертанию национальных физиономий, в художественно-бытовом отношении в том числе, а вместе с тем и к чрезвычайному объединению всех этих отдельных нот общекультурного концерта в единую симфонию».

Луначарский, рассматривая проблему общечеловеческих элементов в национальной культуре, призывал прежде всего к тому, чтобы «как можно скорее ознакомиться с художественной продукцией отдельных народов, как можно скорее придать ей характер общесоюзной, а если возможно, то и общечеловеческой ценности».

А. В. Луначарский ставит проблему взаимодействия национальных культур с инонациональным опытом, утверждая, что скорейший выход в сферу межнационального общения, налаживание контактов с мировым художественным процессом будут способствовать как выявлению потенциалов национальных культур, так и упрочению интернациональных связей. Он всячески подчеркивает то обстоятельство, что приобщение к общечеловеческому отнюдь не означает разрыва с национальной традицией. В противном случае это свидетельствовало бы уже не о торжестве интернационализма, а о наступлении чего-то прямо ему противоположного. Вот почему, выявляя «питательную среду для пролетарского искусства», Луначарский, в противовес суждениям вульгаризаторов и упрощителей, твердивших: «Не нужно народных песен для пролетариата, потому что они крестьянские с оттенком кулацким и другими уклонами»,— утверждал, что питательной почвой прежде всего может быть «*массив народного искусства*». В частности, говорил он, таково искусство деревни, «чрезвычайно богатой» культурно-художественным на-

следуем, «деревни, с ее бесконечной массой сокровищ формального изобразительного искусства, в особенности музыкально-го, словесного и т. д.».

В критике и литературоведении конца 20-х — начала 30-х годов получили широкое хождение концепции социалистической культуры, в которых вульгарно трактованные социальные принципы начисто освобождались от национального колорита. Проблема традиций и новаторства, таким образом, решалась вне учета реальных диалектических связей, существующих между классовым и национальным началом в искусстве.

Особенно усердно шумели рапповские критики, а среди них выделялись Л. Сосновский и О. Бескин. Последний выступил как раз на переломе 20—30-х годов с серией статей, вошедших впоследствии в книгу «Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика». Автор ее глумился над национальными традициями. Все средства при этом были хороши, демагогически использовались любые приемы. Даже понятие «национальный дух» неизменно бралось в иронические кавычки, хотя мы найдем его использование с положительным знаком не только у Белинского, Чернышевского, Горького, но и у Маркса и Энгельса.

Связь с национальными традициями прошлого О. Бескин именовал презрительно ««благоговейной» идеализацией прошлого». Он издевался даже над тем, что поэты используют краткую форму написания России — Русь, и добавлял, чтобы было покрепче: «Естественно, что традиции для кулачества являются основой основ». «Русский стиль» в своем стопроцентном применении, — поучает О. Бескин, — не только прием, но и лозунг, активное выражение соответствующего содержания». Что же это за содержание? «Квасной патриотизм» и «национализм довоенного образца», — спешит с выводами автор. Сейчас нет нужды подробно развенчивать эти антимарксистские построения: достаточно их просто продемонстрировать. И все-таки сошлемся на суждение одного из современников — поэта и прозаика С. Клычкова, который в статье «О зайце, зажигающем спички» раскрыл несостоятельность позиций проповедника национального нигилизма и некоей искусственно возвращенной, дистиллированной культуры.

«Как может критик-марксист, — писал С. Клычков, — поучающий еще других критиков-марксистов марксизму, не указывая точно материала, который он имеет в виду в определении понятия русского стиля, совсем не являющегося приемом, а прежде всего, перво-наперво огромной культурой огромной страны, как может столь размахисто, так таровато скидывать эту культуру с приходного листа революции?!

Если бы в своем ожесточении против русского стиля Бескин имел в виду явления порядка ропетовской, петушковой архитектуры или построек академика Парланда, с его храмом, выгроханым по сну самодержца, и т. п., то его ожесточение было бы вполне законно...

А село Палех, Бескин, неужели вы вычеркнули с советской территории?..

Советской критике раз навсегда необходимо установить точные разграничения в этом вопросе, в противном случае русская революция с легкой руки Бескиных останется... без русского искусства».

Собственно, к этому и вел дело Бескин, который задолго до современных буржуазных советологов провозгласил Октябрьскую революцию «не русской революцией».

Видимо, следовало бы и в наше время почаще вспоминать суровую отповедь, которую дала Н. К. Крупская в статье «Об интернациональной и национальной культуре» одному из упростиелей и вульгаризаторов национального вопроса. Этот теоретик, выступивший за несколько лет до О. Бескина, тоже решал проблему будущего нашей культуры, исключая из сложного, диалектически неразложимого социального целого национальный аспект.

«Когда читаешь книгу тов. Ваганьяна,— писала Н. К. Крупская,— то видишь, что он представляет себе путь к интернациональной культуре через изживание национальных культур. Это, конечно, неверно. Важно изживание отрицательных сторон национальных культур, но в то же время имеет громадное значение развитие положительных сторон национальных культур...

У каждой национальности свое лицо, свой тип, и важно найти пути к тому, как эти положительные стороны каждой национальности наиболее рационально поддерживать».

В начале 30-х годов в нашей критике вспыхнули споры о «западниках» и «почвенниках» в связи с проблемой художественного наследства. Одних писателей безоговорочно зачислили в разряд «чистых» западников, других — в число продолжателей национальных литературных традиций. Разумеется, никакой социально-исторической переклички, по существу, с дискуссиями многолетней давности (кроме терминологической) тут не было. Однако сами полемики довольно показательны.

Они свидетельствовали о том, что ни на минуту не затихали споры по одному из кардинальных вопросов нашего века. Как реализовать и в теории и на практике одно из характернейших его велений: потребность органической связи родной почвы с духовной культурой всего человечества, национальной специфики с философскими, эстетическими и этическими исканиями ин-

тернационального, общечеловеческого значения. Думается, одно из верных решений предложил в ту пору писатель И. Катаев.

Свои выступления на многих дискуссиях и пленумах Союза писателей И. Катаев обобщил в ряде работ. Наиболее интересные мысли о единстве национального и интернационального в советской культуре содержались в статье «Искусство социалистического народа».

«И у нас в Москве, и в братских республиках,— писал И. Катаев,— еще возможны вспышки, а того больше — потаенное прозябание узколобого буржуазного национализма в области культуры. Ясно, какой отпор должны находить в нашей среде унылые идеи и настроения такого рода.

Но и тот, кто равнодушен к глубинной художественной жизни широчайших масс своего народа, к его мастерству, к его мечтам и надеждам, находившим выход и прибежище в искусстве, к его одежде, если она красива и целесообразна, к его укладу и облику, в которых всегда есть милые, нужные и добрые черты,— кто не видит и не знает всего этого, тот не может быть настоящим интернационалистом в делах культуры.

Мне кажется, что многие беды в нашем советском искусстве, в том числе и те, о которых мы спорим последнее время,— формализм, сумбур, мизерность мыслей и чувства, пустозвонство, потеря большого замысла, строгой композиции и прочее — в известной мере,— я не говорю — полностью — растут из отмеченной причины.

Есть, есть у нас люди, которые, имея очень ненадежный, а то и вовсе дрянной социальный корень (и это, конечно, главное),— национального-то корня не имеют вовсе — я разумею только в культурном смысле.

Странная это, скучная и бесплодная публика. Никогда не было у нее связей ни с одним народом, ни одного языка они как следует не знают и — это уж верная примета — ни одной песни не помнят, кроме как «Из-за острова на стрежень», блатных романсов и патефонных мелодий.

Что же она может создать?..

Нет, товарищи, надоело это. Таких безнадежных «космополитов», отщепенцев, эту вялую богему, не помнящую родства, надо поскорее вымести вон из всех искусств. А нам, советским русским литераторам, нужно заново и по-новому полюбить и русский язык, и русскую природу, и русскую песню и все то хорошее и своеобразное, что есть в нашем народе,— а этого немало.

Как следствие отрыва от «отчего дома», от народных истоков и великих национальных реалистических традиций выступает, по мысли писателя, «формальное новаторство ради новаторства, эстетская переусложненность, писание «под Пруста»,

«под Джойса», «под Дос-Пассоса», без серьезного проникновения в эти действительно интересные искания, и исключительно ради моды и эпатации общественного мнения.

Этот снобизм находит себе покровительство в наших редакциях и издательствах; кое-кого из редакторов и критиков в последнее время сильно тянет на кисленькое и остренькое; желая показать, что они тоже не лыком шиты, тоже кое-что смыслят в «специфике искусства», они склонны поощрять все эти кунштштюки и «тонкости», тем более, что наши снобы научились покрывать эстетским лаком не только букеты и дачные террасы, но и мельничный жернов, если угодно, и домны, и соровнование, и все, что полагается.

Могли быть уточнены и уточнялись в ходе развития нашего общества отдельные конкретные оценки тех или иных явлений искусства, но принципиальные положения, исходившие из ленинских принципов единства национального и интернационального в социалистической культуре, оставались неизменными. Еще раз они получили подтверждение в решениях партии по идеологическим вопросам в послевоенные годы. Боевое и актуальное значение сохраняет, в частности, следующая исходная формула:

«Интернационализм в искусстве рождается не на основе умаления и обеднения национального искусства. Наоборот, интернационализм рождается там, где расцветает национальное искусство. Забыть эту истину — означает потерять руководящую линию, потерять свое лицо, стать безродными космополитами. Оценить богатство музыки других народов может только тот народ, который имеет свою высокоразвитую музыкальную культуру. Нельзя быть интернационалистом в музыке, как и во всем, не будучи подлинным патриотом своей Родины. Если в основе интернационализма положено уважение к другим народам, то нельзя быть интернационалистом, не уважая и не любя своего собственного народа».

### 3

Ленинский критерий оценок искусства во многом обусловлен тем, насколько то или иное произведение связано с жизнью народа, отражает его идеалы и чаяния. Социально-классовая определенность оценки согласовалась с широким взглядом на искусство как выражение исторического опыта наций, общественных стремлений народа. Это единство социально-классового и национально-исторического составляет ту особенность, которая лежит в основе многих принципиальных ленинских суждений о культуре и искусстве в революционную эпоху. Среди них

особого внимания заслуживают выступления Ленина о значении и месте трудового народа в сложном и противоречивом процессе культурного творчества. Известные его суждения о роли народных масс в развитии литературы в условиях революции, относящиеся к 1918—1920 годам, знаменательны тем, что исходят из глубокого учета истинных запросов трудящихся, неколебимой веры в их творческие силы. Именно в историческом опыте масс Ленин видел концентрированное воплощение ценностей, принадлежащих нации, и считал, что новая, революционная культура положит в свое основание эти ценности.

Ленинские суждения могли опираться лишь на начальный опыт советской литературы. Однако уже первые ее шаги давали возможность улавливать важнейшие тенденции литературного развития, то направление, которое сулило надежную перспективу ее становления и прогресса.

Следует заметить, что идея народности как начала, оплодотворяющего искусство, мысль о народе, духовная энергия которого получает свое выражение в шедеврах искусства, составляют важнейший мотив высказываний о литературе и искусстве таких выдающихся представителей социалистического реализма, как Горький и А. Толстой, Леонов и Фадеев, Шолохов и Федин.

Им прежде всего принадлежит заслуга возвращения и внедрения категории народности в широкий литературный обиход вопреки вульгаризаторским концепциям, противопоставляющим классовое и национальное в искусстве. В своем докладе на Первом съезде советских писателей Горький указывал на те живые родники творчества, без которых развитие советской литературы лишилось бы своего стимула и перспективы,— фольклор, социальная самодеятельность масс, традиции, завещанные передовыми русскими писателями, нерушимо связанными с жизнью народа, самозабвенно служившими его социальному и духовному освобождению. Он говорил: «Я снова обращаю ваше внимание, товарищи, на тот факт, что наиболее глубокие и яркие, художественно совершенные типы героев созданы фольклором, устным творчеством трудового народа».

О том, что искусство оскудевает, когда оно лишается национальной почвы, ослабляет связи с народной жизнью, неустанно напоминал А. Толстой, вкусивший горечь временного отторжения от родной земли. В своей речи «Четверть века советской литературы» (1942), произнесенной в драматический момент истории нашей Родины, он обратил особое внимание на действительно-созидательную роль литературы, которая, черпая от народа, возвращается к нему как сила, цементирующая крепость народного духа. Возмужание, обретение идейной и художественной зрелости советской литературы А. Толстой связы-

вает с углублением ее народности, с открытием ею национального начала как источника творчества. «Советская литература,— говорил писатель,— в своем художественном развитии от человека-массы пришла через четверть века к индивидуальному человеку, представителю воюющего народа, от пафоса космополитизма, а порою и псевдоинтернационализма пришла к Родине, как одной из самых глубоких и поэтических своих тем».

Духовные силы нации получают свое выражение в произведениях искусства и литературы, ставших веками на пути ее исторического, социального и нравственного самоопределения. Негасимый интерес к ним обусловлен потребностями данного времени. Обращаясь к прошлому, современная мысль неизбежно ищет ответов на вопросы, поставленные сегодняшним днем. По мере того как увеличивалось расстояние, отделяющее нас от Пушкина и Тургенева, Толстого и Горького, все явственнее и явственнее проступало то главное, решающее, что составляет непреходящую ценность их искусства. Это главное состоит в том, что в их творчестве нашли свое выражение стремления лучших сил нации. С народным взглядом на жизнь, с прогрессивными национальными традициями и связано творческое своеобразие Пушкина, его вклад в литературу.

«Пушкин,— замечает А. Твардовский в своем «Слове», посвященном 125-летию со дня смерти поэта,— как бы вобрал в себя весь реализм русского народного взгляда на жизнь, его «живописный способ выражаться» и «веселое лукавство ума», говоря словами самого поэта».

«Действительно,— продолжает Твардовский,— как трудно представить себе такое время в развитии нашего национального самосознания, когда у русского общества не было «Евгения Онегина». Кажется, что этот роман в стихах всегда существовал во всей целостности национального содержания и формы и только до поры не был нам известен».

Пушкинская поэзия — это явление вечно «живущее и движущееся». Она несет в себе критерии, которые активно воздействуют и на современный процесс эстетических отношений искусства к действительности.

Искусство принадлежит народу, говорил Ленин. И только в этом своем бытовании оно раскрывает изначальную сущность силы, мощно и активно воздействующей на положение дел в мире. Народность как принцип искусства и критерий его оценки рождается из демократического доверия к эстетическому чувству масс, которые с успехами культурного развития, вызванного социалистической революцией, действительно выступают решающим фактором художественной жизни.

Важнейшей предпосылкой творческого подъема литературы и искусства является повышение уровня благосостояния народа, успехи образования, культуры в самых отдаленных уголках страны. Именно массовое приобщение трудящихся к культурной жизни создает условия здорового и плодотворного развития искусства, предохраняет его от разрушительного влияния буржуазной художественной моды. «Подъем общего культурного уровня масс,— говорил Ленин Кларе Цеткин,— создаст ту твердую, здоровую почву, из которой вырастут мощные, неисчерпаемые силы для развития искусства, науки и техники».

Искания, связанные с недоверием к эстетическим воззрениям и оценкам народа, ориентация на вкусы «высоколобых» ценителей, рафинированных эстетов, всегда являлись симптомом упадка искусства и никогда не вознаграждались весомыми творческими результатами. Для модернизма характерно откровенное игнорирование народа как судьи и ценителя в вопросах прекрасного. И это естественно. Но, к сожалению, подобная тенденция иногда проявляется в суждениях иных советских писателей и публицистов.

Любопытный эпизод рисует И. Эренбург в своих мемуарах «Люди, годы, жизнь».

«Во время последней переписки,— рассказывает писатель,— ко мне пришла молоденькая счетчица. Она удивленно поглядела на стены, Пикассо ее возмутил.

— Неужели это вам нравится?

— Очень.

— А я вам не верю, вы это говорите потому, что он ваш приятель».

На первый взгляд что же тут особенного — прославленный писатель, знаток искусства, не разделял мнения молодой девушки о творчестве художника Пикассо. Однако в репликах автора мемуаров чрезвычайно важна та тональность, в которой они выдержаны. В словах мемуариста проскальзывает не только ирония, рожденная сознанием того превосходства, которое дает возраст и культура, но и нотка высокомерной насмешки, когда он далее изображает девушку как существо ограниченное, и поэтому не желает считаться с ее суждениями об искусстве. Эренбург выступал как неутомимый пропагандист Пикассо, и это заслуживает уважения. Однако в споре с бытующим неприятием известных особенностей стиля художника он проявляет нетерпимость, высокомерное игнорирование мнения «непосвященного».

Возвращаясь к Пикассо в другом месте своих мемуаров, Эренбург пишет:

«Конечно, многие холсты Пикассо трудны для понимания: сложность мыслей и чувств, непривычность формы. Мне привелось быть переводчиком при первой беседе между Пикассо и А. А. Фадеевым во Вроцлаве.

Ф а д е е в. Я некоторых вещей ваших не понимаю, лучше я это вам сразу скажу. Почему вы иногда выбираете форму, непонятную людям?

П и к а с с о. Скажите, товарищ Фадеев, вас учили в школе читать?

Ф а д е е в. Разумеется.

П и к а с с о. А как вас учили?

Ф а д е е в (со своим тонким, пронзительным смехом). Бе-а-ба...

П и к а с с о. Как и меня—«ба»... Ну, хорошо, а живопись вас учили понимать?

Фадеев снова рассмеялся и заговорил о другом».

Приведенный диалог—это отрывок из мемуаров, поэтому он характеризует не только Пикассо и Фадеева, но и автора этих мемуаров, который, вероятно, полагает, что в словах Пикассо: вас учили в школе читать? — содержится ответ на вопрос Фадеева: «Почему вы иногда выбираете форму, непонятную людям?» Неужели не ясно, что Фадеев был озабочен тем, чтобы искусство доходило до миллионов, ибо только при этом условии оно может стать силой, активно участвующей в борьбе за мир. И если уж Фадеев, по мнению Эренбурга, проявил непонимание оригинальных черт новаторской манеры художника, то резоннее было бы объяснить ее смысл. Фадеев, разумеется, не претендовал на канонизацию своей оценки и своих сомнений. Но ведь все дело в том, что речь идет не только о Фадееве, а о том, обязан ли художник в своих новаторских исканиях прислушиваться к мнению тех, кого специально «не учили понимать живопись». Молоденькой девушке-счетчику и всемирно известному советскому писателю Фадееву фактически равно отказано в праве судить об искусстве, давать ему оценку, потому что их «не учили его понимать».

Коммунистическая партийность предполагает демократизм, доверие к эстетическому вкусу народа, ибо в народном историческом и жизненном опыте в конечном счете надо искать подлинные критерии прекрасного.

Великие художники слова и кисти с большим уважением относились к оценкам своего творчества простыми людьми, в их суждениях искали и находили ответы на многие вопросы, касающиеся жизни и искусства. Л. Н. Толстой в письме к М. Е. Салтыкову-Щедрину писал, например:

«Когда я держу корректуру писаний для нашего круга, я чувствую себя в халате, спокойным и развязным, но когда пишешь то, что будут через год читать миллионы и читать так, как они читают, ставя всякое лыко в строку, на меня находит робость и сомнение».

Теории элитарности исключают народ из художественного процесса, лишают его права быть ценителем прекрасного. Народ не может понимать истинное искусство, ибо его вкусы якобы грубы и примитивны. Народный эстетический опыт, разумеется, нельзя консервировать, возводить в канон, не подлежащий изменению и развитию. Между тем развивать народные вкусы — это значит их совершенствовать, углублять, а не разрушать, не прививать нечто такое, что противоречит изначальным, исторически сложившимся идеалам прекрасного, ставшим достоянием народа, запечатленным в памятниках искусства, которые выдержали суровую проверку временем. Познание и восприятие эстетических ценностей — процесс сложный и противоречивый, обусловленный как объективной сущностью произведения, так и способностью его прочтения.

По мере развития эстетической культуры, обретения духовной зрелости человек открывает все новые и новые ценности в произведениях подлинного искусства. Так называемый «барьер непонятности» здесь связан с глубиной содержания и относительностью меры его восприятия. Иное дело, когда речь идет о так называемом «усложненном искусстве», рассчитанном на узкий круг снобов, в основе которого лежит прихоть субъективистского произвола. В реализме не существует «барьера непонятности» в том смысле, как это наблюдается в модернистском искусстве, где этот «барьер непонятности» закономерен, ибо его система строится на разрыве или ослаблении связей между объектом изображения и самим изображением. Элитарные концепции пропагандируют узкий взгляд на искусство, которое выводится из сферы компетентности масс и не проверяется в своей идейной и эстетической значимости опытом их борьбы, опытом истории.

Ленинская мысль о том, что искусство должно быть понятно народу, трактуется подчас весьма односторонне. Этой проблеме касается, например, М. Каган в своих «Лекциях по марксистско-ленинской эстетике». Хотя он и отмежевывается от элитарных теорий, однако в конкретных суждениях и оценках делает им уступку, допуская мысль о том, что так называемое «усложненное искусство» якобы требует иной культуры восприятия.

«Не подлежит, например, сомнению,— пишет он,— что для восприятия поэзия Межелайтиса сложнее, чем стихи Твардов-

ского, драматургия Брехта сложнее, чем пьесы Розова, а симфония Шостаковича сложнее, чем песни Соловьева-Седого, во всех случаях мы имеем дело с подлинным искусством и с искусством подлинно народным, способным одновременно удовлетворять эстетические запросы народа и развивать его художественную восприимчивость».

Возможно, сами по себе приведенные здесь примеры и не вызовут возражений, однако оттенок противопоставления навевает мысль о ценностном подходе там, где речь должна идти только лишь о своеобразии, обусловленном особенностями таланта и специфичностью творческих задач, решаемых художником.

Рассматривая проблему национального и классового на материале дореволюционного искусства, М. Каган справедливо замечает, что после революции противоречивая связь национального и классового не исчезает. Он пишет, что «в пределах единой идейно-эстетической направленности художественное развитие социалистических стран должно измеряться по-прежнему в двухкоординатной системе «национальное — классовое», иначе не объяснить диалектику связей и различий поэзии Маяковского и Есенина, Горького и Шолохова, картин Дейнеки и Платова».

На первый взгляд неоспоримой представляется логика исследователя: действительно, различия, порождаемые противоречивой связью национального и классового в искусстве, очевидны и о них не говорить нельзя. Но, спрашивается, различием ли классовых позиций это обусловлено? Горький и Шолохов разве не связаны общностью их творчества? Различия между ними, вероятно, обусловлены своеобразием их судьбы и жизненного опыта, особенностями таланта и личности. Общность национально-классовых основ не сглаживает индивидуального своеобразия, выступает как фактор активного проявления таланта.

Бытует представление, что якобы фольклор утратил свою эстетическую действенность, перестал быть источником, откуда современное искусство могло бы заимствовать краски и образы. Об устарелости фольклорных традиций своеобразно намекал И. Сельвинский, прибегая к аналогии, якобы навеянной действительностью величайших достижений научного и социального прогресса. Он писал:

«И подобно тому, как соха уже не может быть атрибутом русской техники, так и балалайка с частушкой не могут претендовать на роль представителей русского народного искусства».

Подобное же отрицание фольклора как источника, таящего в себе эстетические ценности непреходящего значения, можно

встретить и в высказываниях некоторых теоретиков. М. Каган свои рассуждения о народности искусства сопровождает следующей обобщающей мыслью: «И все же становится все более ясной *нежизнеспособность, бесперспективность фольклорных традиций*». И в этом есть своя логика, если фольклор сводить к внешней образности, пригодной лишь для решения орнаментальных задач.

Ленин оценивал фольклор с позиций доверия к творческим силам народа, видел в нем драгоценный материал для изучения его истории, быта, мировоззрения и психологии. В. Бонч-Бруевич вспоминает.

«Какой интересный материал! — сказал он мне, когда я наутро вошел к нему,—Я бегло просмотрел вот эти книжки, но вижу, что не хватает, очевидно, рук или желания все это обобщить, все это просмотреть под социально-политическим углом зрения, ведь на этом материале можно было бы написать прекрасное исследование о чаяниях и ожиданиях народных. Смотрите! — в сказках Ончукова, которые я перелистал,— ведь здесь есть замечательные места. Вот на что нам нужно было бы обратить внимание наших историков литературы. Это доподлинное народное творчество, такое нужное и важное для изучения народной психологии в наши дни».

Ленинский принцип подхода к фольклору и его оценки лежит в основе суждений Шолохова о пословицах — этой «крылатой мудрости» народа:

«И, может быть, ни в одной из форм языкового творчества народа с такой силой и так многогранно не проявляется его ум, так кристаллически не отлагается его национальная история, общественный строй, быт, мировоззрение, как в пословицах». Советский писатель не канонизирует всего, что несут пословицы. «Обращаясь к пословицам русского народа,— пишет он,— советский человек возьмет лучшее и отбросит то, что уже мертво и не нужно ему в созидании нового мира». Однако в народных изречениях и афоризмах Шолохов усматривает неоскудевающий источник знаний о мире, о человеке. «Из бездны времени,— замечает он,— дошли до нас в этих сгустках разума и знания жизни радость и страдания людские, смех и слезы, любовь и гнев, вера и безверие, правда и кривда, честность и обман, трудолюбие и лень, красота истин и уродство предрассудков».

Творчество художника предстанет в истинном своем масштабе, если оно рассматривается в связи с историей народа, в свете решающих проблем общественного и художественного развития эпохи. Именно так Л. Леонов, выявляя генеалогию определяющих особенностей личности Горького, пытается очертить

типологические контуры его творчества. Горький — порождение русской жизни в определенный момент ее исторического развития. Масштаб его таланта и непомерность личности, распростершей свой интерес так широко и всеохватно, Леонов выводит из особенностей России, которая складывалась как мировое государство, «с поперечником, по тогдашнему времени, в пятнадцать суток гонки пассажирским экспрессом». Это обстоятельство, по словам Леонова, определило своеобразие исторического пути России, ее художественного развития. «Словом, — замечает Леонов, — поистине заслуживает всемирного земного поклона пройденный ею за полтора века до Горького подвижнический путь».

«Слово» Леонова на горьковском юбилее пропитано мыслью о современной литературе, о предназначении художника, несущего людям горьковатую правду о них и о времени. Примечательно, однако, то, что «могущественная целебная горечь правды» Леоновым трактуется как фактор величия искусства и нравственного здоровья нации. Подлинное искусство в своем развитии нерушимо сопряжено с судьбой народа, с состоянием его духа. Вот почему такой естественной и правомерной в леоновском размышлении предстала аналогия «могущественная целебная горечь искусства», — «горьки на вкус все наиболее знаменитые лекарства», находящиеся в арсенале исторического, духовного опыта народа, нации:

«...от века отзывал полынькой богатырский и тоже кислым квасом запиваемый хлебушко российского земледельца и, уж, конечно, на свете нет аромата сытнее для души, чем горьковатый дымок над костерком, и что-то не помнится, чтобы в лучших, признаться, весьма унывных порой, наших песнях когда-либо восхвалялась утешная сладость сахара-рафинада, от злоупотребления которым, по глазастой народной примете, родятся весьма хилые да золотушные детки».

Проблеме народности, соотношения традиций и новаторского почина в нашей эстетике всегда уделялось много внимания. В последнее время интерес к ней еще более активизируется. Однако в ее трактовке наблюдаются крайности, свидетельствующие о том, насколько сложны процессы современного литературного развития и как противоречиво в нем взаимодействуют опыт прошлого и художественные искания настоящего, осуществляющиеся под знаком внимания к национальным истокам жизни и искусства. Иные обращают преимущественное внимание на «теневые стороны этого процесса» — на опасность «крайне узкого, асоциального понимания народности». М. Каган, например, недвусмысленно утверждает, что современный интерес к старине, по существу, не затрагивает глубинных начал художествен-

ной жизни, носит внешний характер, ибо это, по его словам, *«лишилось корней в народном быту и сохраняет свою жизнь лишь на правах так называемых «сувенирных изделий».*

Думается, что решить эти вопросы однозначно нельзя: прежде всего надо внимательно всмотреться в усилия тех наших современников, которые бьют тревогу по поводу того, как нерадивы и расточительны мы бываем по отношению к художественным ценностям, в которых история народа и опыт революции выступают нерасторжимо.

Народность художественного творчества — это не только отражение непосредственного опыта текущей жизни народа. Это вместе с тем и определенная система навыков и воззрений, сложившихся исторически, ставших достоянием нации и вошедших в ее жизненный обиход.

Проблема национальных истоков и начал творчества Леонида Леонова бесспорна, потому что он принадлежит к числу именно тех художников слова, в таланте которых национальная характерность проявляется с наибольшей силой, глубиной и многосторонностью. Мы бы даже сказали, что национальное есть определяющая особенность художественного мировоззрения писателя, той жизненной и творческой позиции, под знаком которой Леонов как гражданин, художник и человек решает вечную и всегда живую проблему эстетических отношений искусства к действительности. И эта генеральная черта творческой индивидуальности Леонова не могла быть не замечена наиболее наблюдательными его современниками еще в раннюю пору, когда Леонов делал первые шаги, когда он нелегко, в борениях разных тенденций нащупывал верную дорогу.

Горький, которому, как мы знаем, принадлежала особая роль в судьбе и творческом становлении Леонова, говорил: «Леонов — замечательно и весьма по-русски талантлив; он, несомненно, способен написать потрясающие вещи, и вообще он «страшно русский» художник».

Спрашивается, в этой горьковской характеристике Леонова как талантливого художника обязательны ли эти два компонента: «по-русски талантлив» и «страшно русский» художник?

Конечно, обязательны. Без этих слагаемых Леонов, может быть, в ряду современной ему литературы не столь рельефно бы предстал и не раскрылся бы в своей органической сути. То есть мы сейчас в своих размышлениях, в своих писаниях о Леонове уже не обходимся без критерия ценностей, которые определяем как русское национальное начало, когда речь идет о Леонове.

А между тем, как это ни парадоксально, в обширнейшей и пестровой по уровню, колориту и назначению научной и ненаучной литературе о Леонове мы не вспомнили сколько-нибудь

интересного труда, в котором бы национальное своеобразие, национальная самобытность Леонова получили бы сколько-нибудь серьезное освещение.

Правда, лишь в последнее время проблема национальной самобытности стала привлекать внимание современной критики, и здесь хотелось бы отметить книгу В. А. Ковалева «Творчество Леонида Леонова», в которой есть специальный раздел, посвященный проблеме национального своеобразия Леонова. Этой проблеме касаются и авторы общих монографий, в которых рассматривается вопрос о национальном своеобразии и мировом значении русской, в частности, русской литературы советского периода.

Наша литературоведческая мысль не без труда начинает приближаться, начинает как-то осознавать то положение, что всемирный резонанс любого явления искусства тем могучее, тем сильнее, чем глубже это искусство укоренено в национальной почве. Всемирное и национальное, общечеловеческое и то, что принадлежит данному народу, в истинном большом искусстве выступает как начало, nasledующее одно другому, не в конфликте друг с другом пребывающее, а как начало взаимообогащающее. Эта идея в Леонове, может быть, живет с наибольшей органичностью, потому что Леонов как художник был рожден великой русской национальной революцией, приобретшей мировой резонанс, и еще потому, что Леонов наиболее глубоко и живо наследовал традиции фольклорно-эстетической системы. Это была одна из наиболее важных живых идей, от Пушкина воспринятая как коренная черта, как генеральная особенность национального характера нашего народа, того характера, который получил столь мощное запечатление в лучших памятниках нашей культуры.

Таким образом, сама проблема национальной самобытности и характерности имеет свои основания в природе таланта Леонова, в глубинных основах его творчества.

У каждого талантливой писателя, истинного художника есть своя заветная мысль, которая как лейтмотив проходит через все его творчество, выступает доминирующим началом в его гражданской, личной и творческой судьбе. Этот лейтмотив, эта заветная мысль, собственно, ведь не как тема творчества писателя выступает, она дает ему неповторимое выражение лица, то необщее выражение, которое метит писателя, которое утверждает его как неповторимое явление современного литературного движения.

Так вот и у Леонова эта мысль есть. Она, конечно, с утраченной оттенком сложности, структуры полифоничности могла бы быть сформулирована следующим образом: это мысль об исто-

рическом и культурном наследии нации как важнейшем факторе созидания нового мира, новой культуры, новой нравственности. Революция готовилась и осуществлялась в недрах национальной жизни, и все ее свершения осуществлялись проверкой ценностей, входящих в национальный опыт, а процесс революции исследовался и оценивался с точки зрения перспектив национального развития, умножения духовных и материальных богатств, которые наконец становились достоянием народа. В качестве генеральной идеи Леонова становится мотив революционной переоценки ценностей, содержащихся в национальном опыте, а также мысль о необходимости рачительного, бережного отношения к этим ценностям как достоянию народа, как наследству, которое в революционную эпоху входит в его бытие по законам преемственности.

Леонов, как художник, перед лицом революционной действительности никогда не избирал позиции бездумного панегириста. В его глазах, следовательно, и в его творчестве, революция предстает как процесс сложный, драматический в судьбе народа и в судьбе человека. Она озаменована тем, что открывает невиданные горизонты творчества, поисков, самоутверждения, она способна сопровождаться утратой, разрушением таких начал, которые бы следовало сохранить, умножить и поставить в основание исторического творчества, осуществляющегося под знаменем идей и идеалов социалистического преобразования.

Вот почему творчество Леонова столь многогранно, и эта многогранность есть не что иное, как сочетание мотивов оптимизма и тревоги. Поэтому творчество Леонова обретает черты неустанного размышления, в котором современное живет, движется в сопряженности с опытом прошлого. Эта сопряженность открывает перспективы в будущем, сулит надежды на завтрашний день.

Национальные традиции и их роль в становлении новой культуры и новой человечности были и являются темой важнейших размышлений Леонова — критика, публициста и теоретика искусства.

«В памятниках прошлого, в традициях спрессованы, сжаты — как лес в каменном угле — наша история, характер русских людей!.. Вокруг традиций организуется наше национальное самосознание».

Такова определяющая черта художественного мировосприятия Леонова, и она, конечно, не могла определенным образом не преломиться в структуре созданных им характеров.

В его произведениях национальность выступает критерием оценки людей; создавая образ человека, Леонов обращает вни-

мание на такие его особенности, которые характеризуют облик нации, чьим сыном человек является.

Это, разумеется, не значит, что все содержащееся в национальном складе получает его признание. Леониду Леонову — и это в высоких традициях русского искусства — в высшей степени свойственно чувство национальной самокритики. Поэтому для образной системы его лучших произведений и оказалась столь характерной, столь свойственной контрастность, но контрастность в единой системе, которая живет как «про» и «контра» в национальной истории, в развитии национальной культуры, в поисках национального духа.

Речь здесь идет о том, что глубина и сила национального самосознания выступают у Леонова признаком духовной зрелости, социальной ценности личности. Поэтому в одном ряду Потемкин, Скутаревский, Курилов, Вихров. Эти люди заняты одним делом — созиданием нового мира, но каждому из них в высшей степени присуще чувство нации, чувство земли как одна из координат их личности, их характера. И, наоборот, вспомним Буланина, Петрыгина, Грацианского — при всей интеллектуальной изощренности и эмоциональной претенциозности каждый из них лишен этого начала, этого чувства.

В этом контрасте, в этом противопоставлении, в этом «про» и «контра» происходят какие-то контакты с Достоевским. Леонов хочет сказать (приходится как бы переводить язык и логику художественные на язык и логику размышлений), что даже смелый, дерзновенный, интеллектуальный почин, даже смелая творческая инициатива бесперспективны, беспочвенны, они не увенчаются нужным и полезным людям и жизни результатом, если этот человек отчужден или самоотчуждается от национальной почвы, от национальных основ бытия как одной из исторически сложившихся форм существования человечества и человека.

Активизация национального чувства, его экспрессия обычно у русских связываются с моментом или разлома, или катастрофы в их жизни, в их судьбе. Вот, например, война сразу же рождает могучий подъем национальных чувств. И в этом есть одна из важных примет нашей национальной истории. И это не прошло, конечно, не замеченным Леоновым и получило проявление в его публицистике, его прозе и драматургии во время войны.

Но кто этого не заметил? Знаем, что и К. Симонов об этом писал. Не надо быть Леоновым, чтобы сделать подобное одним из важных аспектов художественного исследования этой проблемы. Леонов идет дальше, Леонов в своих произведениях — и эта мысль, может быть, с особой интенсивностью звучит в романах «Вор» (второй редакции), «Русский лес» — указывает,

что пробуждение и активизация национального чувства, как чувства созидательного, в эпохи стабильные, во время спокойного течения жизни — всегда признак социальной, исторической зрелости народа, социальной и нравственной зрелости человеческой личности.

Этот мотив, получая многостороннее преломление и выражение в «Русском лесе», своеобразно проявился и в судьбе и в динамике развития характера Поли Вихровой. Она пришла в роман девочкой 30-х годов, воспитанной в идеалах солидарности и братства людей. Для нее непереносимой являлась мысль, что ее отец, по некоторым данным, о чем она узнала из статьи Грацианского, воплощает силу, которая наносит ущерб жизни. И вот опыт, общение с Грацианским и Вихровым, встреча в бомбоубежище и лекция отца — все это расширяет ее представление о действительности. Вместе с тем образ Поли соотносится со всей русской историей. То ей воины на параде представляются «богатырями прошлого», то рождающееся чувство тяги на фронт объясняется живой потребностью быть подальше от «безопасного Ташкента» и поближе к тем, кто на полях сражений решает судьбы мирового прогресса.

В структуре леоновских характеров национальное начало выражается в широком многообразии форм, и проявления его сугубо индивидуальные. Можно было бы в виде отдельных пунктов выделить здесь два момента.

Во-первых, историческая память как фактор национального самосознания.

Это чувство национального преломляется в способности человека ощущать себя всегда связанным с наследием и бороться во имя его обогащения. Этот леоновский мотив структурообразующий, и он все шире и шире начинает звучать в нашей современной советской литературе.

Спервоначалу и доньне,  
Как солнце зимнее в окне,  
Должны быть все-таки святыни  
В любой значительной стране.

(Я. Смеляков. Сб. «День России».)

Это ощущение значительной ценности, принадлежащей народу, — от чистоты души до зеленого великолепия русского леса — и является у Леонова важным структурообразующим моментом в формировании характеров.

Во-вторых, автор «Русского леса» бережное отношение к духовному наследию веков утверждает как черту национального сознания. Это особенно рельефно проявляется в образе Ивана

Вихрова и в то же время выступает как важнейшая закономерность развития национальной культуры.

Есть одна примечательная особенность в творческой биографии Шолохова: по мере того, как достоянием читателя становится одно его произведение за другим, все требовательнее и настойчивее звучит голос миллионов, желающих все новых и новых его творений. Жажда общения с истинно талантливым художником не утоляется, а, наоборот, становится все более острой с появлением его новых книг. С тех пор, когда в 1928 году вышла первая книга «Тихого Дона», миллионы людей земли уже не ослабляли своего интереса к Шолохову, он вошел в духовную жизнь человечества как один из величайших художников века и приковал к себе внимание и взыскательную любовь миллионов.

Только ли силою творческого таланта художника объясняется неуываеомость «Тихого Дона»? Дар писателя должен был еще найти сферу проявления, получить опору в историческом деле, отмеченном гуманными идеалами и возвышенной социальной целью. В этом смысле «Тихий Дон» — не только национальный эпос, он и порождение новой эпохи, ознаменовавшейся могучим взрывом творческих сил народа, разбуженного к сознательному историческому творчеству, к социальной самодеятельности. В таланте и личности Шолохова, может быть, с небывалой полнотой и законченностью воплотился творческий гений русского народа, открывшего новую страницу мировой истории.

Исторический опыт народа, культура и традиции людей труда, запечатленные в духовном наследии эпох, лежат в основании художественных исканий современности. Ленин высоко ценил народ и как творца духовных ценностей и как высшего ценителя прекрасного. Народные идеалы и стремления он избирал в качестве критерия оценки явлений искусства и литературы. Недаром пристальное внимание Ленина привлекали писатели, произведения которых были непосредственно связаны с движением народной жизни. То были Некрасов, Салтыков-Щедрин, Успенский, Лев Толстой. То же характерно было и для его позиции в советское время: в поле зрения Ленина оказывались те художники слова, связь которых с народом и его культурой была наиболее тесной и непосредственной. То были Горький, Д. Бедный, Серафимович.

Современные литераторы, наследуя традиции классиков, все чаще обращаются к духовным заветам и нравственным принципам, таящимся в опыте поколений. Полифонизм их книг объясняется тем, что они все более наполняются историческим содержанием не только в его хроникально-социологическом варианте. Мысль художника все чаще восходит к истокам, рабо-

тает с учетом многовекового национального опыта. Таковы лучшие произведения 60-х годов, посвященные деревенской жизни и военной страде, некоторые лирические повести-воспоминания. Достаточно назвать в этой связи книги С. Крутилина и М. Алексеева, В. Белова и В. Шукшина, И. Стаднюка и Ю. Бондарева, В. Солоухина и Ч. Айтматова.

Даже сама поэтика заглавий многих их произведений удивительно приноровлена к ладу и складу повествуемого. Здесь и сурово-строгая, лишенная какого-либо намека на украшательство номинативность («Солдаты», «Война»), тут и потаенно-лирическое («Прощай, Гульсары»), здесь и сделанное по законам народного, истового отношения к самой сути его нравственных верований, звучащее поговоркой название («Хлеб — имя существительное»), а рядом щемяще-грустное и в то же время веющее чем-то раздольно-песенным («Ивушка неплакучая», «Как плачут березы»).

Однако дело не только и не столько в названиях. Внимательный читатель заметил, конечно, что авторов так или иначе заботят такие боли и тревоги, которые решить или даже поставить можно лишь в контексте общенациональных категорий, представлений, чаяний. Без больших человеческих раздумий о судьбе отчего края герои этих книг тотчас утратили бы решающую долю обаяния, их облик — художественную выразительность, плоть, а сами произведения — социально-философскую значимость.

Достоинство повести С. Крутилина «Лейтенант Артюхов» в том и состоит, что она после некоторого увлечения информационно-описательным или сенсационно-разоблачительным подходом к военной теме возвращает читателя в круг больших социально-нравственных проблем.

Народ наш хранит опыт Великой Отечественной войны как свое нетленное духовное достояние и как грозное предупреждение нашим недругам. Историческое и национальное самосознание испытало в ту пору необычайный взлет. Вот почему любое серьезное исследование эпохи Отечественной войны предполагает анализ глубинных пластов народного духа.

С. Крутилин показывает, что революционные и веками сложившиеся народные традиции равно участвуют в формировании нравственного облика будущих воинов: Волочаевка и священная природа Байкала, песни гражданской войны и вид «неухоженных» русских деревень за Уралом. В центре повести образ лейтенанта Артюхова, выросшего на рязанской земле, ведущего род свой из того уголка есенинского края, что ближе к Туле и Куликову полю. Символическую связь времен выявляли и подчеркивали публицисты в годы войны; эту-то

связь возрождает нынче С. Крутилин. В характере его героя запечатлены коренные свойства русского человека. Само стремление лейтенанта Артюхова слить себя с народом, с карающей силой России питается и традицией и социалистической новью.

Истинная оригинальность возникает в живом потоке поэтической стихии народа. Творческая индивидуальность художника формируется в соприкосновении с ней, открывает и берет то, что близко писателю, созвучно его душе.

Поэт мужественного и нежного таланта, Борис Ручьев проникновенно и взволнованно рассказал о том, как человек прекрасен и велик, нежен и суров, нестигаем и непобедим в самых жестоких условиях, если он сохранил веру в правоту нашего дела, не утратил любви к Отчизне, остался верен солдатскому долгу. Такой человек суров в борьбе, стоек в испытаниях, надежен в дружбе и постоянен в любви.

По праву мастера, не жалеющего на поиски «слов-самозветов», обращает свой стих к молодым Александр Прокофьев, напоминая им о том, что поэтическое творчество — труд не легкий и упорный. Но самую глубокую думу и самое заветное слово поэт посвящает Родине. Его стихотворный цикл «Приглашение к путешествию» убеждает в том, что Россия с ее историей и великими делами нашего времени, с неповторимым очарованием ее природы, с ее заботами и думами, радостями и печалью, которыми наполнены дни русских людей-современников, открывает свою красоту только тому, кто внимательным и влюбленным взглядом всматривается в ее приметы. А. Прокофьев непримиримо относится к тем, кто выступает со стихом «расхристанным», проявляет в творчестве «нерадивость», пытается противостоять «ладу» народно-песенной стихии, той стихии, которая ближе и роднее всего эстетическим представлениям миллионов людей.

Тревога большого мастера не случайна. Недавно один поэт в своем стихотворении выдвинул афоризм: «Доверяй не тлению, а вспышкам...» Действительно, гореть без пламени, подобно сырью дровам, не так уж похвально. Но можно ли доверять... вспышкам? И вот тут невольно подумалось: а тяжкий труд солдат в минувшей войне, а героизм — каждодневный, ежечасный — русской крестьянки в тылу!

А вот еще строки того же поэта:

И спасибо самой сирой доле,  
ибо доля все-таки была.

Как мы знаем, сирая доля в народном творчестве — это нищенская доля. Да и словари русского языка (от Даля до Ушако-

ва) толкуют слово «сирый» как лишившийся родителей, ставший сиротой, беспомощный, убогий. Опять автор хотел было приблизиться к народному мироощущению, но сокровенного смысла родного слова не постиг и потому не удержал заветной двери, ведущей в храм искусств: она перед ним захлопнулась. Как видим, вопрос о народности и национальных истоках произведений неотделим от проблемы мнимых и истинных эстетических ценностей.

Трудно вспомнить современного героя, мысли и чувства которого непосредственно соприкоснулись с безграничным миром духовной жизни народа. А если и появляется такой мотив, то нередко получает выражение в форме полуфольклорных примитивов (например, дед как носитель вековой мудрости). Подчас забывают, что в национальном опыте решающая роль принадлежит революционным традициям, тем знаниям и навыкам, которые приобретены и выстраданы на трудном пути социалистического преобразования жизни, нравственной перedelки людей. Революционная новь, следовательно, выступает как начало, обогащающее национальный опыт, созидающее традиции, которые являются фактором развития, прогресса национальной жизни.

Ленинские эстетические принципы лежат в основе искусства социалистического реализма, искусства, идущего в авангарде современного художественного развития. Ленинские принципы искусства и литературы претворяются в практической политике партии, в неустанном ее внимании к нуждам и запросам художественной жизни. В наши дни искусство, как никогда прежде, сопряжено с политикой.

Одной из важнейших особенностей художественного развития нашего общества является творческое взаимодействие и взаимобогащение национальных литератур, составляющих нерушимое идейное единство социалистического реализма. В его основе лежат социальные и культурные завоевания, которые осуществлялись под знаком исторического претворения ленинской национальной политики.

У истоков социалистического реализма как метода, открывшего новую страницу в истории мирового искусства, стоит Горький, творческие достижения русской художественной мысли в эпоху подготовки и осуществления социалистической революции. Революция открыла небывало широкие возможности национальной и культурной самостоятельности социалистических наций, что и явилось решающим фактором формирования многонациональной советской литературы. Реальными стали предпосылки решения проблемы национального и интернационального как

единства, определяющего идейно-художественное своеобразие литературы социалистических наций.

По мере развития общества, с успехами культурного строительства процесс взаимообогащения национальных литератур приобретает все более глубокий и многосторонний характер. Об этом убедительно и справедливо говорил М. Горький в 1934 году с трибуны Первого съезда советских писателей.

Последующие десятилетия ознаменовались углублением творческой консолидации советской литературы, своеобразие каждой национальной литературы обретало все большую творческую эффективность по мере усиления тех ее начал, которые определялись социально-исторической и духовной общностью социалистических наций. Единство национального и интернационального является движущей силой развития литературы социалистического реализма.

Содружество литератур, которое крепло, углублялось, обретало все более широкий и динамичный характер, выступало и выступает как важнейший фактор творческой активности отдельной национальной литературы. Тем самым стимулируется создание идейно-эстетических критериев, побуждающих каждого национального писателя ориентироваться на высшие достижения общесоюзной литературы.

Процесс взаимовлияния и взаимообогащения национальных литератур в СССР стал одной из главных закономерностей. В основе его все углубляющаяся и крепнущая солидарность народов, связанных единством социально-исторической цели. Не порывая с национальной почвой и традициями, писатель раскрывает те духовные ценности, которые рождаются в опыте совместного исторического и культурного творчества народов. Поэтому национальное и интернациональное выступает как органическое единство, порожденное общностью социальной и культурной судьбы народов.

Именно этими обстоятельствами обусловлено то, что даже творчество писателей, принадлежащих прежде к безвестным, так называемым малым литературам или вовсе не имевшим ранее письменности, начинает приобретать не только общесоюзный, но и международный резонанс. Ибо каждый из них несет частицу духовного опыта своей нации, в творчестве каждого из них запечатлен опыт содружества социалистических наций. Не случайно, например, Р. Гамзатов в повести «Мой Дагестан» писал: «В какие бы края ни забросила меня судьба, я везде чувствую себя представителем той земли, тех гор, того аула, где я научился седлать коня. Я везде считаю себя специальным корреспондентом моего Дагестана.

Но в свой Дагестан я возвращаюсь как специальный корреспондент общечеловеческой культуры, как представитель всей нашей страны и даже всего мира».

Каждая национальная литература умножает свои возможности по мере того, как все более глубокими и всесторонними становятся ее творческие контакты с литературой других социалистических наций, особенно с теми, которые располагают большими художественными традициями и ценностями, получившими всемирное признание. Нации СССР ныне в глазах человечества представлены не только именами всемирно признанных классиков социалистического реализма, но и творчеством таких современников, как Ч. Айтматов, Р. Гамзатов, Э. Межелайтис, Ю. Рытхэу, М. Карим и многие другие.

Одним из доказательств плодотворности литературного сотрудничества братских народов в условиях нашей действительности является то, что некоторые писатели, не порывая с национальной почвой, инструментом своего творчества избирают русский язык как язык межнационального общения. Идея единства национального и интернационального в литературе и искусстве получает свое живое воплощение в процессе культурного строительства нашей страны, в художественных исканиях, которые осуществляются под знаком солидарности и братства и ознаменованы созданием качественно новой культуры, являющейся достоянием народа, возводящего величественное здание коммунизма.

\* \*  
\*

Листья опадают по осени. Но корни, питающие ствол и ветви, возвращают каждой весной силу широкошумящей кроне.

Отчуждение от основ народной жизни, от духовного и нравственного опыта нации не проходит бесследно. Настоящее искусство ревниво, оно беспощадно мстит тому, кто пытается творить в стороне от глубинных потоков нашей действительности. И пока талант не порывает связи с той почвой, которая породила и воспитала его, пока писатель служит своему народу не с усердием новобранца, напичканного модно-теоретическими, а не с холодным ремесленничеством служаки, а отдает свое сердце «временам на разрыв», сверяясь с компасом социального и национального прогресса, его книги и его герои нужны всем.

---

**Леонид Федорович Ершов,  
Александр Иванович Хватов**

**ЛИСТЬЯ И КОРНИ**

**Редактор — П. А. КРАВЧЕНКО.**

---

**Технический редактор Я. М. Борисов.**

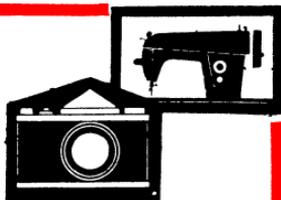
---

Сдано в набор 19/І 1971 г. А 00531. Подписано к печати 5/ІІ 1971 г.  
Формат бум. 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Объем 2,10 условн. печ. л. 2,91 учетно-изд. л.  
Тираж 100 000. Изд. № 659. Заказ № 179.

---

Ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типография  
газеты «Правда» имени В. И. Ленина.  
Москва, А-47. ГСП, ул. «Правды», 24.





**ПРЕДМЕТЫ ДОМАШНЕГО ОБИХОДА  
И ХОЗЯЙСТВА,  
ЛИЧНОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ И УДОБСТВА**

могут быть застрахованы на любую сумму в пределах действительной их стоимости.

● Договоры страхования домашнего имущества обеспечивают владельцам получение страхового возмещения в случае гибели или повреждения имущества в результате пожара, наводнения, бури, урагана и других стихийных бедствий, аварий отопительной системы и водопроводной сети, проникновения воды из соседних помещений и в случае похищения.

● Страховой платеж уплачивается сразу за весь срок страхования в размере от 10 до 60 коп. со 100 руб. страховой суммы в год, в зависимости от местонахождения и огнестойкости строений, в которых находится имущество.

● Договоры страхования заключаются на срок от 2 до 6 месяцев или на один год.

**Для заключения договора необходимо обратиться в инспекцию Госстраха. Страхового агента можно вызвать на дом или по месту работы.**

ГОССТРАХ РСФСР