

5X
24/44 1828 921

Л. СКОРИНО

Мариэтта
Магичьян-
художник

А. СКОРИНО

8P2
с 424

Мариэтта
Шагинян-
художник

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

Издание второе, дополненное

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1981

Исследуя все сферы деятельности М. Шагинян — как романиста, рассказчика, публициста и литературоведа, — известный советский критик Людмила Ивановна Скорина раскрывает единство жизненного и творческого облика писательницы, принадлежащей к славной плеяде зачинателей нашей литературы. Как и в предыдущих монографических работах критика — «Павел Петрович Бажов» (1947), «Семь портретов» (1956), «Писатель и его время» (о В. Катаеве, 1965), — формирование личности и творчества художника рассматривается на многокрасочном историческом фоне, неотрывно от сложного литературного процесса.

Книга эта — рассказ о судьбе целого поколения писателей, современников «могучего поворота истории», имеющих право сказать словами М. Шагинян, что их дела «впаяны в чертёж и форму, в камень и цемент, в материальные и культурные ценности нового общества...».

Автор широко вводит малоизученный или совсем новый документальный материал, свидетельства современников, раскрывает всю остроту идейных и эстетических дискуссий.

По сравнению с первым изданием (1975) книга дополнена главами о художественном мастерстве Мариэтты Шагинян и о ее новой работе — воспоминаниях «Человек и время».

Художник С. Я. БЕЙДЕРМАН

Государственная
публичная библиотека
им. В.Г. Белинского
г. Свердловск

70202—420
С 083(02)—81

418—80. 4603010102

© Издательство «Советский писатель», 1981 г., с изменениями.

1828821

Глава первая.

1

«Счастливым поколением» назвала Мариэтта Сергеевна Шагинян плеяду советских писателей, с которыми входила она в литературу нового времени. И своеобразие своего поколения видела в том, что оно, «пережив сердцем две революции — 1905-го и 1917 годов», было «навсегда обожжено их священным огнем»¹.

Мариэтта Шагинян родилась в Москве 21 марта 1888 года, и жизнь ее, как и сверстников писательницы, «три первых десятка лет была связана со старой, дооктябрьской действительностью»². Отец ее, Сергей Давыдович Шагинян, одаренный врач, «выдвинулся в ряды крупнейших диагностов» и молодым человеком получил доцентуру в Московском университете. В очерке «Измаил», уже в начале семидесятых годов, Мариэтта Шагинян рассказывает о своем паломничестве на «землю предков», где некогда грозно возвышалась эта сильнейшая в Европе крепость на Дунае: отсюда «в век Екатерины, группа армян во главе с моим прапрадедом «врачевателем Макарием Шагинянцем» была приглашена в отвоеванную русским оружием Бессарабию — строить на Днестре город Григориополь...»³. Таковы были предки со стороны отца: врачи, строители, гуманисты. Мать, Пепронэ Яковлевна, происходила из старинного армянского рода Хлытчиевых, давшего нескольких талантливых музыкантов и математиков.

Дом родителей М. Шагинян являлся одним из московских центров, вокруг которых группировалась передовая интеллигенция. «В нашей семье бывало много народу и за столом шла читка новых, обративших на себя внима-

¹ М. Шагинян. Автобиография (неопубликованная), 1954 г. стр. 30—31. Архив автора.

² Там же, стр. 6.

³ М. Шагинян. Измаил. «Литературная газета», 9 сентября 1970 г.

ние, книг и частые разговоры о политике и литературе»¹. Бывали здесь молодые братья Спендиаровы — один из них выдающийся композитор, бывал литературовед Алексей Джиweltогян и многие другие. Молодежь влекла сюда чистая духовная атмосфера семьи Шагинян. Отец Мариэтты Сергеевны — человек передовых демократических взглядов — был верен идеалам служения народу. «Большой забияка и атеист, он был в постоянном конфликте с властью», — рассказывает писательница, — и даже состоял под негласным надзором полиции. Встречался с большевиками — «о чем я услышала уже после Октябрьской революции от Ивана Ивановича Скворцова-Степанова, лично и близко его знавшего»². Самоотверженный врач, Сергей Давыдович не раз выезжал на эпидемию холеры. «На его узком иконописном лице, — вспоминает М. Спендиарова, — привлекали большие серьезные глаза, внезапно оживлявшиеся, когда, вступая в общую беседу, он заставлял прислушиваться к своим словам, дышащим неудержимым патриотическим пылом». Сергей Давыдович тягостно ощущал трудную судьбу Армении, судьбу родного народа, рассеянного по всему свету. Как-то ему было предложено перейти в православие, что в те времена давало многие преимущества. «Я материалист и в бога не верю, — твердо ответил Сергей Давыдович, — но принадлежность свою к армянской церкви рассматриваю как связь с родным народом...»³ Однако верность земле предков сочеталась у родителей М. Шагинян с глубокой любовью к России, к ее передовым людям. В семье Шагинян главенствовала русская культура с ее открытой революционностью, могучим реализмом ее литературы и искусства.

«Мы выросли на русских песнях и сказках...»⁴ — вспоминает Мариэтта Шагинян. Книга и театр способствовали приобщению будущей писательницы к сокровищнице русского национального гения. В детстве она зачитывалась

¹ М. Шагинян. Автобиография, 1954 г., стр. 9.

² М. Шагинян. Мировоззрение и мастерство (Автобиография). Собрание сочинений в девяти томах, т. 1. М., «Художественная литература», 1971, стр. 10—11.

³ Марина Спендиарова. Александр Спендиаров (главы из книги). «Литературная Армения», 1961, № 3, стр. 80.

⁴ М. Шагинян. Автобиография. В кн.: «Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания». М., «Художественная литература», 1959, стр. 641.

Пушкиным, которого «любила благоговейно», и Гончаровым, особенно его путевыми очерками — «Фрегат «Паллада». «С драматической сцены усваивалась нами литературная классика, — сочная, чарующая русская речь Островского, оттачивавшая нам чутье родного языка; со сцены оперной входила в нашу духовную культуру классическая музыка». Огромное влияние на формирование будущей писательницы оказали выступления молодого Собинова и Неждановой, Шаляпина в «Борисе Годунове» и особенно в «Демоне». Позднее было пережито глубокое увлечение музыкой Сергея Рахманинова.

Подлинным откровением для Мариэтты Шагинян явилось знакомство с творчеством революционных демократов. «Почти все наши педагоги были прогрессивно мыслящими людьми, — вспоминает писательница, — но программы, по которым учились мы, составлялись реакционными царскими чиновниками. Чернышевский, Добролюбов, Писарев... были в то время чтением запретным, за которое могли исключить из гимназии без права поступления в другую». Но преподаватели, «рискуя лишиться места... тайком приносили нам заветные книги, видимо читанные и перечитанные, без переплетов, обернутые в газетную бумагу...». Эти книги будили у молодежи стремление отдать все силы народу, его борьбе за освобождение. «Какой мир открылся перед нами, — пишет М. Шагинян, — смелый мир мысли, додуманной до конца, не остановившейся перед выводами, — и в какой пленительно-ясной, яркой, талантливой оболочке предстала перед нами эта революционная русская критическая мысль!»

Революционные веяния проникали и в семью и в школу. Рос интерес учащейся молодежи к политике, к газете, к общественной жизни страны. «Революция подкатывалась под самые стены гимназии, — вспоминает в своей автобиографии М. Шагинян, — стучалась к нам со всех сторон»¹. Среди первых, еще детских впечатлений М. Шагинян были впечатления, связанные с событиями, ознаменовавшими вступление на престол последнего из династии Романовых: «Помню очень хорошо рассказы о Ходынке, когда мимо нашего дома с Ходынского поля везли на телегах трупы задавленных во время коронации Николая II»². Позднее,

¹ М. Шагинян. Автобиография, 1954 г., стр. 22, 23—24, 27.

² М. Шагинян. Автобиография. В кн.: «Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания». М., 1959, стр. 642.

уже в школьные годы, врезалось в память известие о новом преступлении царизма, о Цусиме — бессмысленной гибели русской эскадры.

События становились все более грозными. «Своими глазами видела я и московские баррикады», — говорит М. Шагинян. И это было одно из самых решающих жизненных впечатлений, определивших внутреннее формирование будущей писательницы.

Осенью 1902 года умер отец Мариэтты Сергеевны, семья осталась без средств к существованию. В поисках заработка приходилось браться за все — давать уроки, делать переводы и, наконец, писать для газет. «Профессиональную работу, печатание я датирую с 15 лет и горжусь тем, что начала свою трудовую биографию в том же возрасте, в каком ее начинает большая часть производственных рабочих»¹.

В 1905—1906 годах М. Шагинян печатается в московских рабочих изданиях, в «Ремесленном голосе», а когда он был закрыт, в газете «Трудовая речь». Первые ее произведения носили на себе явственный отпечаток общественных настроений периода революционного подъема. Об этом отчетливо говорят и заголовки рассказов — «Забастовщиков сын», «Жена рабочего», «Как я стал политическим» — и стихов: «В подвале», «Цензуре», «На заре», «Песня рабочего».

Тогда же у молодой писательницы возникает «рабочее ощущение профессионализма», и более того — представление о литературском труде «как о долге не только перед собой, но и перед обществом»². Это и помогло позднее М. Шагинян сравнительно быстро освободиться от декадентских и мистических влияний, полонивших литературу предоктябрьских лет.

Поражение первой русской революции вызвало среди интеллигенции идейный упадок и разброд, породило настроения неверия в революцию и глубокого пессимизма. В печати свирепствовала цензура и подвизались декаденты всех мастей. «Уже и газеты были другие, — вспоминает М. Шагинян. — Вместо редакторов, охотно бравших стихи

¹ М. Шагинян. Автобиография, 1954 г., стр. 18. Первое выступление в печати писательница датирует 27 июля 1903 г., когда в газете «Черноморское побережье» появился ее стихотворный фельетон «Геленджикские мотивы».

² М. Шагинян. Автобиография, 1954 г., стр. 19.

о революции и воспитывавших в начинающих писателях общественников, начались резкие выговоры за «ненужную политику», требования «легких, занимательных фельетонов», стихов о любви и природе, разговоров «обо всем и ни о чем».

М. Шагинян печатается в провинциальных газетах. Она сотрудничает в «Приазовском крае» (Ростов-на-Дону), «Кавказском слове» (Тифлис) и «Баку», снабжая редакции «целым потоком «Литературных дневников», «Маленьких бесед», «Писем с Севера». На смену ее ранним стихам и рассказам «с направлением» приходят «туманные стихи о волшебных замках, пустопорожние описания подхваченных из чужих книг мистических встреч и построений...»¹ — так беспощадно оценила их позже сама писательница.

В годы реакции Мариэтта Шагинян попадает под влияние идеалистических и даже религиозных воззрений. В 1908 году она поступает на «наиболее реакционный из факультетов» Высших женских курсов в Москве — историко-философский. Здесь подвизались наряду с неокантианцами и прямые проповедники православия и самодержавия, богословы и мистики.

В студенческие годы завязывается дружба с молодым поэтом Андреем Белым, позднее с композитором Сергеем Рахманиновым; возникает увлечение поэзией Зинаиды Гиппиус; начинается с ними долголетняя литературно-философская переписка. Подобная переписка была в духе времени, в ней ставились и решались мировоззренческие вопросы. Об этой поре, о разнообразных и сложных взаимовлияниях и взаимоотношениях с современниками в публицистике М. Шагинян разбросано немало живых деталей, ярких зарисовок. Она вспоминает о юности:

«Мы с сестрой были курсистками и жили в маленькой московской комнатухе, почти пустой от мебели. Угощать было нечем, но гости к нам хаживали; среди гостей были Андрей Белый (Боря Бугаев для нас), Рахманинов, Ходасевич».

Молодая писательница пока еще целиком была во власти идеалистических представлений о мире, о человеческой личности, о роли человека на земле. 30 декабря 1908 года М. Шагинян пишет Белому о том, что «основа-

¹ М. Шагинян. Автобиография, 1954 г., стр. 11.

тельно перечитала» философов «от Беркли до Юма, от Юма до Канта». И признается, что ее «до болезненности занимает» мысль о соединении «идеализма (по позднейшего, а чистого, платоновского) с теологией». Она спорит с позитивизмом — «алорадный брюзга», с Огюстом Контом, который так «торжественно» хоронит «метафизику и теологию», с «блестящим безбожником» Вольтером, утверждая, что есть еще «нечто» в жизни человеческой, не поддающееся позитивистскому познанию. «Голоден человеческий дух, голодна сытая Франция... Так я думаю, с головой окунаясь в Вольтера». Тогда же, зимой 1908 года, молодая писательница рассказывает Андрею Белому о своих размышлениях над проблемой сочетания «я», то есть индивидуального, и «всеобщего». «Увлекаюсь... Фихте, ушла вся в теорию единого «я», убежденно о ней толковала, пока не заметила первой странности... Впадая в крайний теоретический индивидуализм, я так от себя отошла, что... себя-то и забыла». И в конце концов приходит она к мысли о вторичности, подчиненности «я» — «всеобщему»: «Тогда я Фезтета читала, вдумывалась в ярость Платона против протагорова — «Судья всему человек». Не понимала ее, удивлялась ей. И вдруг угадала, — не мыслью, а как бы ощупью: «я» — это только «случайность», в которой проявляется «всеобщее». В нем-то, во «всеобщем», и заключен смысл бытия, сущность его»¹.

Мариэтта Шагинян сближается со «старшими символистами». «В руки мои попадает книга Зинаиды Гиппиус, первая книга ее стихов, — вспоминает писательница. — Я прочитала ее в одну ночь». Здесь «я встретила впервые с такими понятиями, как «соборность», «коллектив»... Гиппиус говорила, что религия... это связующее начало в человечестве и поэтому без религии нельзя сделать революции. Эта идея, подходящая к экономической и политической теме с точки зрения нравственного ощущения мира, была мне чрезвычайно близка»². Молодая писательница, после длительной переписки с З. Гиппиус, впоследствии даже уезжает в Петербург для совместного с Мережковскими «искания церкви», «богостроительства».

¹ Рукописный отдел Библиотеки имени В. И. Ленина, фонд 25, ед. хран. 14, письмо № 16.

² М. Шагинян. Мировоззрение и мастерство (Автобиография). Собрание сочинений в девяти томах, т. I, стр. 20.

«Старшие символисты» пытались завязывать связи, искали подступов к широкой демократической среде, особенно к рабочим. «...им были нужны люди, которые были бы их щупальцами, проникающими в рабочую массу...» — вспоминает М. Шагинян. В своем увлечении Мережковскими она еще тогда не разглядела их пустоты и политиканства, их игры в «революционность». Жизнь в Петербурге была трудной. «Вы представляете себе человека, который должен жить впроголодь, — рассказывает писательница, — учиться, готовить зачеты, ежедневно давать уроки, ходить в тогдашнюю публичную библиотеку в Петербурге, читать массу материала, затем писать в газету «Приазовский край»... и вместе с тем отдавать все свое время поискам среды для Мережковских и общению с ними, очень напряженному и нервному. Поиски среды начались с того, что я стала читать лекции рабочим...» А лекции эти были не более и не менее чем курс античной философии. Строила молодая Шагинян свой курс, исходя, как она сама говорит, из «любимой идеи: философия должна быть практикой поведения; если ты философ — дай такую философию, которая бы указывала, как надо жить»¹. И тут крылось, несомненно, начало расхождения с кружком «старших символистов».

Сближение с Мережковскими имело поначалу для Мариэтты Шагинян притягательную силу. Дом Мережковских был связан с философскими и литературными кружками обеих столиц. Доступ в эту замкнутую и рафинированную среду был не прост. В одном газетном интервью тех лет оказались живо обрисованными сама атмосфера, дух, обстановка дома Мережковских — с внушительным рабочим кабинетом хозяина, огромной библиотекой, целиком подчиненной творческим планам ее владельцев. «Библиотечные комнаты Мережковского, — писал журналист, — представляют собой изумительную по богатству книг сокровищницу мировой литературы. Вот специальная комната, посвященная трудам о Леонардо да Винчи... почти на всех языках... Далее следует комната, в которой помещена литература о Петре Великом».

Огромные книжные шкафы заполняли и рабочий кабинет писателя. На полках «книги разбиты на группы со-

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 23.

ответственно характеру и направлению их. В одном углу приоткрылись Библия, Платон, Софокл, Достоевский, Ва. Соловьев и Лев Толстой — «Исследование Евангелия», у другой стены — огромные тома: «Бокль, Файф, Карлейль, Миль, Спенсер, Данте, Шекспир, Ибсен, Байрон и другие; далее — Белинский, Герцен, Чернышевский и труды по истории русской литературы и критики». Тут же на отдельной полке стояли и труды самого хозяина. «Небольшая фигурка Мережковского кажется еще меньше от присутствия в кабинете высоких книжных шкафов с огромными фолиантами...»¹.

Все это влекло в дом Мережковских молодую писательницу. Первая ее книга, сборник стихов «Первые встречи» (1909)², написана под их несомненным влиянием. Стихи полны традиционных для декадентской поэтики условных стилизованных образов и привычных лирико-пессимистических мотивов — неясной тоски, грусти, трагических предчувствий, полны ощущением зыбкости окружающего мира, говорят о непознаваемости тайны бытия, невозможности осуществления мечты о счастье.

Лирический герой книги «Первые встречи» пребывает в «скорбной и тихой печали», — ведь ему ведом «обман несбыточных обетов» и «дорога́ немая безнадежность». Он лишь «угрюмый мученик» мечты своей «несмелой», жаждущий бежать от реальности, отделить себя от нее неким «заколдованным кругом», где не властна даже вечность.

Пейзажи окрашены в сумеречные тона и призваны служить фоном для смутных переживаний лирического «я». Видится поэту и «край небес, сурово охладель», «пруд уснувший», «робкая, сквозь сеть дерев, звезда» («Мечта»); страшит ночи «безглазое молчанье» («Болото») и «отцветающего солнца позолота». Страшат «золотые письмена» небес, которые не дано прочесть смертному. Окружающий мир загадочен, тревожен: «И таинственно, сквозь полог звездный желтый месяц по небу маячит» («У реки»).

Некто неведомый и неясный неотступно следует за лирическим героем, порождая ощущение зыбкости бытия:

¹ С. Фрид. У Д. С. Мережковского. «Биржевые ведомости», 12 октября 1913 г.

² Мариэтта Шагинян. Первые встречи. Стихи 1906—1908 гг. М., 1909.

«Кто-то чуждый и странный глядит из угла...» («Полночь»); «Кто-то напрасно и долго стучался. Было ль открыто и было ли сказано? Или слепой со слепым повстречался?» («Пустые комнаты»).

Но, быть может, призрачный спутник всего лишь угасшее воспоминание о былом или это совесть человеческая...

Все остается недосказанным, служит лишь знаком, беглым обозначением чего-то существующего вне реальности, за ее пределами...

Однако даже в этой первой книге сквозь туман мистических намеков, условной декадентской образности то и дело прорывается подлинный голос молодой писательницы. В сборнике «Первые встречи» она помещает цикл реалистических зарисовок — «Детские портреты». Здесь все солнечно, просто, даже обыденно, — игры детей, их «веселые, доверчивые лица», — никакой мистики, а вместо этого тонкая психологическая наблюдательность, умение различить и обрисовать разнообразие характеров. Реализм деталей присущ и стихам «Грибы», «Галка», «У камина», «Морозно», тут звучат бодрые ноты: «Сердце полно непонятной отваги» («Первый снег»). А в стихотворении «Вечность» ночной пейзаж, тьма, окутавшая землю, сменяется радостной картиной рассвета, когда отступает мгла и «воспрянувший день, молодой, светлокудрый и гибкий, встал и гонит мгновенья, гремя золотой колесницею». Нет, «вечность» — это не гибель, мрак вечной ночи, а все новое возрождение света, дня, счастья бытия.

В поэзии Мариэтты Шагинян возникает мотив внутренней силы человека, способности его не только мужественно, но и победно противостоять любым испытаниям, вступая в единоборство с темной и таинственной властью Бытия.

«Первые встречи» — это лирика мысли ищущей. лирика, рвущаяся на волю из символистской оболочки. Мистика, отвлеченность, порыв в потусторонний мир, характерные для ранних стихов Шагинян, то и дело нарушаются громким и требовательным голосом поэта, ставящим прямые вопросы: что же такое мироздание, вечность, что такое человек, в чем смысл его существования? Молодая писательница стремится определить свои связи с миром — «дай познать, что в твоём гармоническом хаосе я частица единой бессмертной души», ищет действенную философию, которая научила бы, как и для чего жить. Именно потому

и пришло разочарование в идеях, которые вынашивались в замкнутой среде «старших символистов». В «беседах», происходивших в доме Мережковских, как вспоминает М. Шагинян, затрагивались не только философские, но и общественные вопросы, получавшие, конечно, искаженное и реакционное освещение. Участники кружка, путая «хаосом» революции, утверждали, что восстание 1905 года не удалось якобы из-за того, что «народ вышел искать правду без бога». Ведь свобода «есть такая идея, к которой можно приблизиться только в свете религиозной истины...»¹. В кружке Мережковских, проповедуя идеал «соборности», объявляли мистическую «Любовь» с большой буквы единственной «действенной силой, данной нам на перерождение нас самих и на пересоздание мира»². Реакционная декадентская среда, казалось бы, прочно засасывала молодую писательницу, и вырваться из этого идейного плена было совсем не просто.

«Новообращенная» М. Шагинян, однако, оказалась далеко не безопасной для декадентского окружения, в ней бурлили взрывчатые силы, неведомые, быть может, и ей самой, но вскоре давшие о себе знать. Напрасно она пыталась искать в проповедях «богоискателей», в мистических рацеях кружка «старших символистов» ответы на коренные вопросы бытия. Все более упорно возникало и крепло у нее ощущение глубокого несоответствия между этими проповедями и реальностью жизни.

В одной из своих статей начала 1911 года³ Мариэтта Шагинян весьма любопытно характеризовала общину «голгофцев» — «богоискателей», идейно близких к кружку Мережковских, связанных с ними⁴. Именуя себя «свободными христианами», они прокладывали пути в рабочую среду, стремились увлечь рабочих религиозными исканиями, проповедью «церковного», а не какого-либо иного «соединения» людей. Отдавая дань собственным, еще не из-

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 20.

² М. Шагинян. О блаженстве имущего. Поэзия З. Н. Гиппиус. М., книгоиздательство «Альциона», 1912, стр. 34.

³ «A la fourchette». «Приазовский край», Ростов-на-Дону, 1 февраля 1911 г.

⁴ З. Гиппиус говорила о «голгофцах»: «Хорошо бы пойти на соединение с ними, это демократизует нас» (см.: М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 24).

житым идеалистическим воззрениям, молодая писательница утверждала, что это движение, как и вообще христианство, — явление чисто духовное, «несовместимо» со словом «социальное», как несовместимо и со словом «политическое»: «Оно есть полнота, содержащая в себе все нужное для человека и вовсе не нуждающееся в прибавочных определениях». Однако тут же Мариэтта Шагинян выдвигает — как главное и решающее — совершенно неожиданное в свете «христианского смирения» требование — действовать — и обрушивается на тех, кто «не договаривает самого существенного»: «...и преобразить мир». Последнее требование в конце концов и разделило Мариэтту Шагинян с кружком Мережковских.

Позднее, в зрелые годы, обращаясь к этому периоду своей жизни, Мариэтта Шагинян писала: «В сущности говоря, если бы в то время мне удалось попасть в среду марксистов, если бы какой-нибудь большевик попался на моем пути и сказал мне: ты ищешь действительной философии, которая бы творила жизнь и являлась программой действия, она существует только в философии революционной борьбы пролетариата, философии Маркса, — я бы тогда была спасена, потому что я буквально всем своим существом толкалась к тому, чтобы найти такую философию»¹.

В литературе десятых годов уже начался и шел, все обостряясь, процесс идейного размежевания. И остроту эту отнюдь не смягчало то, что люди подчас расходились в разные стороны, еще не осознавая до конца истинных причин своего расхождения.

Определил эти причины с беспощадной ясностью В. И. Ленин в ряде статей², где он рассмотрел позорную эволюцию буржуазной либеральной интеллигенции, ее переход в лагерь реакции. «Поворот русского либерального «образованного общества» против революции, против демократии, есть явление не случайное, а неизбежное после 1905 года, — говорит В. И. Ленин. — ...Буржуазия, особенно наиболее богатая, оберегая свое положение эксплуататора,

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 4, стр. 24.

² См. статьи: «Веховцы и национализм», «Г-н Струве об «овздоровлении власти», «Политические споры среди либералов», «Либеральный профессор о равенстве», «Приемы борьбы буржуазной интеллигенции против рабочих» и другие.

решила: лучше реакция, чем революция». Иронически осмеивая попытки приукрасить позицию «рenegатов-либералов», он вскрывает саму суть явления, истинную причину защиты либералами «всякого мракобесия»; ведь именно «...корыстные классовые интересы денежного мешка и породили широкое и глубокое контрреволюционное течение среди либерализма, течение против демократии...»¹. В другом выступлении Ленин вновь подчеркивает, что «...поворот и октябристской и кадетской буржуазии вправо, прочь от демократии» объясняется не чем иным, как тем, что «эта буржуазия больше боится народа, чем реакции» и «не случайность, а классовая борьба буржуазии с пролетариатом вызвала этот поворот»².

В. И. Ленин определил *«два политических типа буржуазных деятелей»*, указав, что «это такие типы, которые надолго, на десятилетия, будут иметь существенное политическое значение в России», как и «во всех капиталистических странах». Позиция подобных «рenegатов-либералов» или «либеральных буржуазных деятелей» вполне ясная, отчетливая, и имеет она «не личное, а классовое значение».

Первый «политический тип» представляют те, кто прямо, откровенно высказал свою точку зрения на революцию, подобно участникам сборника «Вехи»: «Это — точка зрения контрреволюционного либерала, сторонника религии (и философского идеализма, как вернейшего и «ученейшего» пути к ней), противника демократии». Другой тип, проводя «ту же линию», однако, «хочет прикрывать ее, прихорашиваться перед публикой», «похитрее прятать свои мысли», чтобы «надувать демократию и вести ее на поводу»³. К буржуазным либералам «веховского» типа В. И. Ленин в одной из своих статей отнес и Мережковский, остановившись также на характеристике образования «колеблющихся интеллигентских группок». «Общественной силы за ними нет, массового влияния на рабочих они не могут иметь, политически они — нули. Взаимно твердой, ясной линии, привлекающей рабочих и подтверждаемой опытом жизни, царит в этих группках *кружковая дипломатия*»⁴.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 110.

² Там же, т. 24, стр. 347.

³ Там же, т. 24, стр. 346, 347.

⁴ Там же, т. 25, стр. 338.

Тогда еще не зная этих ленинских слов, Мариэтта Шагинян, как и другие ее современники, на практике, в процессе самих жизненных взаимоотношений, убеждалась в классовой сути подобных литературно-политических групп и кружков «колеблющейся» и «рenegатствующей» буржуазной интеллигенции.

Позднее Андрей Белый, вспоминая о литературной среде предреволюционных лет, противопоставил позицию Валерия Брюсова политиканству Мережковских, их «кружковой дипломатии»¹. «Я отчетливо ощущал свою связь с петербургскими модернистами... — писал А. Белый, — тем не менее я сознавался себе: Мережковские не интересуются моею литературою; им лишь нужен во мне агитатор идей Мережковского...» К Валерию Брюсову его влекло то заинтересованное внимание к литературному делу, какое отличало этого поэта, хотя он, как сознается Андрей Белый, ему тогда «во многом был далек». Брюсов «...порой меня разносил и порою хвалил; но разносы и похвалы опирались на точный анализ задания. Эта-то конкретность его и уверенность, что все взятое им на учет оживает в его сознании, как общее дело, и создавало из него естественного организатора коллектива...». А Мережковского Андрей Белый определял как «глубочайшего субъективиста», и если и «свидетеля эпохи», то начисто «лишенного и слуха и зрения». Иронически характеризуя его как носителя «домашней половинчатой философии», Белый писал: «...в 12-м году он кричит в разговоре со мною, что революция (да!) есть IV ипостась Божества; в 1918 году — проклинает меня лишь за то, что я вовсе не струсил, как он, перед лицом ипостаси». Разрыв с Мережковскими произошел у Андрея Белого в 1909 году: «отход навсегда; ушел молча: без споров (ведь спор со слепым есть тщетное тщение)...»² Трудными путями, каждый по-своему, писатели-современники определяли свои литературные, а с ними и бесспорно общественные симпатии и антипатии. Правда, идейные, более того — политические основы этих расхождений в литературной среде часто еще затушевывались, заслонялись сложными и многообразными личными отношениями.

¹ Андрей Белый. Валерий Брюсов. Журнал «Россия». М.—Пг., 1925, № 4 (13).

² Андрей Белый. Из книги «Начало века» (Берлинская редакция. 1924—1925 годы). «Вопросы литературы», 1974, № 6, стр. 220, 221, 226.

Трудно, но решительно освобождалась и Мариэтта Шагинян от идейного влияния своего окружения. Перед нею постепенно раскрывались пустота и обреченность ее наставников, их «декадентская политическая гурмандия», все яснее становилась реакционная роль группы Мережковских, их литературной и общественной «кружковой дипломатии». «Евангелие от декаданса» Мережковских, как характеризовал его Плеханов, начинало претить ей своей ложью.

В 1911 году Зинаида Гиппиус опубликовала роман «Чертова кукла», направленный против марксизма, против большевиков. Мариэтта Шагинян, которая еще не рассталась с философским идеализмом, еще восставала против «позитивизма», путая и с ним и даже просто с грубым прозаическим «утилитаризмом» непонятный ей и казавшийся тогда приземленным, без каких-либо «запросов духа», «уравновешенный материализм», — все же, по ее собственным словам, «не вытерпела» и выступила с резкой статьей «Театр марионеток»¹. Это было тем более знаменательно, что всего два года назад молодая писательница в реакционном сборнике «Вехи» ухитрилась «...найти борьбу за русскую культуру против интеллигентского анархизма»², так позднее сама М. Шагинян критически оценивала свою статью 1909 года.

Роман «Чертова кукла» поразил ее своей искусственностью и ложью. Здесь и «целая куча событий, и намеки исторические и современные», и герои, «отлично выполняющие и выговаривающие все, что требует от них автор», но нет главного — подлинной жизни. Роман — «не живой», и он «отталкивает, потому что все в нем, как в живом, двигается, потому что он подделывается, притворяется живым...». Герои З. Гиппиус не что иное, как «страшный, пестрый и скачущий театр марионеток». Она «двигает мертвыми людьми, дает им свои слова, заставляет их принимать различные позы, а жизни нет, а романа нет...».

Мариэтта Шагинян зорко обнаружила и причину этой мертвенности романа — ложность его «главного фокуса». Дело даже было не только в тенденциозно-искаженном изображении революционного движения, считает критик,

¹ «Приазовский край», 23 апреля 1911 г.

² М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 650.

1828921
а в полном ничтожестве того, что тут противопоставлялось, в ничтожестве «кружковой дипломатии», игре в политику, то есть то, что автор романа старался всячески приподымать, идеализировать, возвышать. Центральные фигуры романа, говорит М. Шагинян, — «три человека, составившие нечто вроде маленькой общины, троебратства», и приводит далее слова одного из персонажей, «отставного революционера», это «троебратство» характеризующие: «Славные люди, умные, и нам, вокзальным каинам, сочувствуют. Советы дают, наверное хорошие, да очень уж для нас, глупых людей, туманно, непонятно. Между собой они дружны, все живут вместе и вид такой имеют, точно секрет знают, да не скажут. Хорошо им». Вот к этой авторской оценке, к этой характеристике с иронией и присматривается Мариэтта Шагинян. И на поверку именно идеализированные герои романа как раз и оказываются теми механическими «чертовыми куклами», которыми так пугала З. Гиппиус. Члены «троебратства» — «мудрые» и даже исполненные непонятной святости, как бы возвышающей их над другими людьми, — претендуют на то, что от их слов «зажжется великая любовь, великое будущее...». Но они «секрет знают, да не скажут».

А что же это за «секрет»? — напрямик спрашивает критик. Однако в ответ слышатся лишь «обезличенные, автоматические слова» идеальных героев. «Вообще, все, что относится к троебратству в романе, — уже не литература, еще не проповедь», — приходит к беспощадному выводу М. Шагинян. «Литература» — скудная, а «проповедь» — не имеет реального содержания. «Ищешь жизни, глотка свежего воздуха — и нет жизни, нет свежего воздуха... И пудный, нудный, зубоврачебный, словно вытягивающий из челюсти больной зуб, — весь стиль этого романа, стиль его надежд, его упований, его указаний. Dahin, dahin... А куда?»

«Статья моя, — вспоминает М. Шагинян, — была распечена Мережковскими как «предательство», и в том же году произошел у нас разрыв»¹.

Внешним поводом к этому послужило следующее событие. В доме Мережковских устраивались религиозные служения, на которые допускались только особо избранные люди, Гиппиус, почувствовав, что Шагинян уже «отходи-

¹ М. Шагинян. Автобиография, 1954 г., стр. 45.

ла от нее душой», стараясь удержать ее, допустила на «тайное», «для посвященных» собрание. Это был знак особой милости.

Надо было во время этого служения читать из евангелия различные тексты, находя их по наитию. Но Мариэтта Шагинян заранее подготовилась. Она взяла апостола Павла и нашла там обличительные тексты против лжи, лицемерия, барства и т. д., которые, по словам писательницы, «очень подходили к Мережковским».

И вот «я раскрываю евангелие, читаю один текст, затем другой, затем третий... И все бичующие, яростные. Философов молча смотрит на меня огромными, красивыми голубыми глазами. Я кончила. Мережковский помолчал и затем своим мягким, тихим голосом сказал: «Сегодня было обличительное чтение». Зинаида Гиппиус, побелев от гнева, взяла меня за плечи, подтолкнула к выходу и сказала: «Одевайтесь и уходите». Это был конец нашей дружбе».

Разрыв был не случаен: жизнь звала Мариэтту Шагинян, а ее бывшие друзья и наставники оставались в стане мертвых, среди тех, кого история уже отбросила со своего пути.

2

Идейная эволюция молодой Мариэтты Шагинян отчетливо отразилась в ее критико-публицистических статьях предреволюционных лет. Публикуя по пять-шесть, а иногда и больше фельетонов в месяц, писательница откликнулась на множество явлений книжного и общественного порядка. Критические выступления М. Шагинян не проходили незамеченными, вызывали к себе заинтересованное отношение¹. Суждения молодой писательницы о современной ей литературе отличались бескомпромиссной прямо-той. Исходя из идейной предпосылки — «дай такую философию, которая бы указывала, как надо жить», — Мариэтта Шагинян требовательно ставила вопрос о предназначении

¹ Так, например, вспоминая о критике, встретившей выход в 1910 г. ее первой книги «Вечерний альбом», М. Цветаева пишет: «отзывы... появились — благожелательные: большая статья Максимилиана Волопина, положившая начало нашей дружбе, статья Мариэтты Шагинян (говорю о для себя ценных) и, наконец, заметка Брюсова». Речь идет о статье М. Шагинян в газете «Приазовский край», 3 октября 1911 г.

искусства, о долге писателя. Статьи ее, относящиеся к 1911—1913 годам, свидетельствуют о начале отхода от символизма, о переосмыслении и критике декадентства как литературного течения.

В статье «Чистое искусство»¹ М. Шагинян осмеивает самое представление о возможности подобного искусства. «В последние десять лет,— пишет она,— понятие «чистого искусства» до того вошло в литературный обиход, что решительно никого уже не останавливает. К нему привыкли так, как в свое время привыкли к слову «инфлуэнца»... Вы больны «инфлуэнцей»? Вы стоите за чистое искусство?»

Писательница иронически предлагает все же осмыслить суть нового термина, разобраться, где же в искусстве и в чем он — «критерий для разделения чистого и не чистого». «А, так чистое искусство — это такое, в котором нет тенденции? Которое довлеет самому себе?» — восклицает критик. И, приведя классические литературные примеры, тонко проанализировав их воздействие на читателя, приходит к важному выводу: «Никакое творчество никогда не может быть тенденциозно, в смысле преднамеренности, заданности чисто-принципиальной, своей темы. Но, с другой стороны, самый акт творчества есть попытка закрепить вне себя известную сумму энергии, направленную на образ, мелодию, мысль, на объект своего эмоционального либо интеллектуального внимания; попытка закрепить свою энергию в образе, в произведении искусства, есть выражение инстинкта передачи. Другими словами, всякий творец, сознает он или не сознает это, уже одним актом закрепления той мелодии, которая пропела у него в душе,— желает и других людей сделать причастными к познанной им красоте». Забота о форме, поиски новых способов выражения мысли и чувств невозможны вне содержания, вне того, что художник стремится передать другим. «Форма для формы — не есть уже искусство, это есть стилистика», — говорит М. Шагинян. Искусство, считает она, «не может не влиять; в самом корне своем оно есть влияние,— вливание воли творца в чужую волю. И в этом его громадное воспитательное значение».

Именно с этих теоретических позиций писательница и обрушивается на декадентов («Говорящая пустота» — статья, посвященная Георгию Чулкову), на их модные

¹ «Приазовский край», 22 июня 1911 г.

увлечения теософией («Соблазн пустого места») и эстетизм («Эстетическая скука») ¹. В последней статье М. Шагинян выступает против прославленного в те годы итальянского писателя Габриэля д'Аннунцио, этого «патриарха эстетизма», романами которого зачитывались.

Насмешливо, но и очень точно характеризует писательница «эстетический роман» д'Аннунцио, Гюисманса, Пшибышевского и других, его основные формальные признаки: это, во-первых, «описания, бесконечнейшие описания места «происшествия», которого, впрочем, может и не произойти, в эстетических романах действие не обязательно»; во-вторых, «настроения героев, спектроскопически связанные с лиловыми, голубыми и тому подобными небесными тенями». И наконец, в-третьих, «любовь», но «не простая любовь, а необыкновенно сложная, где неизвестно, кто кого любит,— и эстетические любовники обмениваются не добрыми старыми поцелуями, а зубовными скрежетами, цитатами из всех поэтов мира, пластическими жестами и музыкальными взглядами».

Условность, нарочитость всех этих «утонченных», «эстетических» чувств, переживаний героев, условность их образов, а также среды, в которой они обитают и действуют,— все это отталкивало молодую писательницу искусственностью и ложью: «...хочется запаха земли,— восклицала М. Шагинян,— хочется твердой почвы и, главное, не разговоров, не настроений, а действия. Делайте что-нибудь,— хочется кричать всем пластическим героям д'Аннунцио. Но они продолжают говорить...»

К декадентам М. Шагинян относит и футуристов, которые тогда своими первыми выступлениями стремились ошеломить читающую публику. Трезво рассмотрев их стихи и сборники, критик говорит, что по существу никаких литературных открытий здесь нет и в помине — только претензия на новизну, игра в творческие искания, а в действительности лишь новая форма условности, ведущая к оскудению литературы. И поистине угрожающим становится стремление новой поросли декадентов «нудить» русскую речь к все «новым словообразованиям», как это делают авторы «Садка Судей» — братья Бурлюки, Василий

¹ Статьи эти напечатаны в газете «Приазовский край»: «Говорящая пустота» — 14 октября 1912 г.; «Соблазн пустого места» — 8 июля 1912 г.; «Эстетическая скука» — 17 июля 1911 г.

Каменский, Велимир Хлебников или Рукавишников с его неизменными «вариациями на самого себя». Деятельность футуристов, их «бурлюканье» напоминает критику крыловский «квартет», где «неистовые музыканты... все не понимают причин неудачи или не хотят понять. Они садятся и пересаживаются, и опять садятся, и опять пересаживаются... Они придираются к шрифту, к бумаге, к знакам препинания», но в их «эксплуататорских руках» богатый, сочный живой русский язык лишь беднеет, оскудевает. В чем же причина неудач? Почему не возникает у футуристов «ни одной личной темы, ни одной личной формы», а только время от времени «попадают удачные характерные лоскутки, интересные рифмы»? Да и тут неизменно возникает однообразие, как, например, при преимущественном использовании «ассонантных рифм», что подобно «злоупотреблению в музыке диссонансом»¹, — говорит М. Шагинян.

Причина в том, что, сводя задачу художника только к эксперименту в области формы, к поискам новых словообразований, футуристы лишь разрушают форму, приводят к «истощению языка». Все это — «мнимое новаторство». «Бурлюки блещут старчеством нового», а в результате слову и образу, в потуге «на невиданное новшество, приходится расстаться с главным своим достоинством, со смыслом»².

Суровая оценка футуризма, данная писательницей, совпадала и с ощущениями самих поэтов, участников этой ветви литературного процесса. Борис Пастернак в письме, относящемся к 1915 году, сознается, что «невысокого мнения» обо всем, «что происходило и происходит в русской литературе и поэзии за последние десятилетия и в наши дни». Называет этот период «бедной неплодной эпохой», добавляя критически — «не исключая, разумеется, и моих собственных блужданий и заблуждений в этой области». Отвечая же на невысказанный, но естественно возникающий вопрос: «Вы спросите, быть может, как согласовать мое участие в футуристических сборниках с этими убогими признаниями?» — он говорит о растущем внутреннем

¹ Статья «Новые стихи». «Приазовский край», 17 октября 1913 г.

² Статья «Истощение языка». «Приазовский край», 23 января 1914 г.

недовольстве, о том, что уже не может мириться с мнимо «оригинальными» творениями этой эпохи, своими ли или чужими, поняв, что «все сделанное нами пока — ничтожно, и потому оставаться верным духу этого ничтожества я не в состоянии»¹. То, что выразил Борис Пастернак в смутном внутреннем неустройстве, в творческом своем смятении, Мариэтта Шагинян определила как утерю подлинного жизненного содержания — того, что стоило бы и надо было бы «передать» от творца к внимающему ему современнику.

Писательница в своих ранних статьях рассмотрела и другую линию литературы, она выступила против «стихийничества», «архаизации» поэзии. В статье «Пшеница и плевелы»² речь идет о молодых поэтах: А. Н. Толстом и Сергее Клычкове. Критик видит, однако, что тяга к воссозданию прошлого у «стихийников» так же искусственна и условна, как и мнимая новизна футуристов: «Лада, теремочки, диды, гусли, лели, свирели» и тому подобное наполняет первую книгу Клыčkова, «изданную изящной «Альциной». Однако нет здесь подлинного духа истории. Это лишь декадентская игра «под старину», а поэты только «ряженные».

Говоря о второй книжке С. Клыčkова — «Потаенный сад» (1913), Мариэтта Шагинян отмечает «стихийную одаренность» автора, своеобразие его стиля, отличающегося «прекрасной русской песенностью и «мужичками» оборотами речи, заимствовать которые немислимо», но и тут, считает критик, нет историзма — нет ни современности, ни прошлого. Талант Клыčkова стихийен. Поэтичность он «не умеет собирать и сгущать... в драгоценную чашу творческого сознания и усилия. От этого — случайность и безличная народность тем, смешанность образов и эпитетов...»³. Но опасно для художника, «ничего не хотя», лишь подчиняться «шуму ветров над головой — да себя неизбежно потеряешь», — предостерегает М. Шагинян.

Она не приемлет декадентского тезиса о бессознательности творчества. Нет, творчество — это всегда акт созна-

¹ Б. Л. Пастернак. Письмо Д. П. Гордееву от 16.XII.1915 г. «Вопросы литературы», 1972, № 9, стр. 147.

² См.: «Приазовский край», 23 февраля 1911 г. Речь идет о книге С. Клыčkова «Песни» (Печаль — радость. — Лада. — Бова). М., книгоиздательство «Альциона», 1911.

³ Статья «Новые стихи». «Приазовский край», 17 октября 1913 г.

тельно-волевой, напряжение образной мысли, сгусток творческой энергии — всего того, что поэт жаждет передать окружающим. Обращаясь к опыту русской классической литературы, М. Шагинян упрекает поэтов-современников: «И вот этого волевого центра, когда в каждом стихе, в каждом биении рифмы прежней поэзии вставало авторское «я хочу»: так повелось с Ломоносова... этой устремленности из себя вовне мы совершенно не находим у Клычкова и Толстого...»

Статьи 1911—1913 годов помогли М. Шагинян выработать свои идейно-эстетические требования к современной литературе, которые определили также и дальнейшее направление ее собственного развития как художника.

3

Осенью 1913 года М. Шагинян участвует в острейшей идейно-политической дискуссии, разгоревшейся в русском обществе вокруг постановки «Бесов» Достоевского в Московском Художественном театре. О замысле инсценировки романа узнал Горький — находившийся тогда в Италии. Сюда приехали актеры Художественного театра М. Ф. Андреева и Н. А. Румянцев для переговоров о горьковской пьесе «Зыковы», которую театр хотел заполучить, а затем и Л. М. Леонидов. В беседе с последним писатель прямо сказал о своем отрицательном отношении к инсценировке «Бесов», считая это «делом общественно-вредным», о чем и просил передать Вл. Немировичу-Данченко. Написал об этом режиссеру-постановщику Горький и лично. Тот ответил обиженным письмом, утверждая, что если бы Горький «знал, видел сам, что и как инсценируется из Достоевского», то его «чувство протеста было бы по крайней мере ослаблено...»¹. Л. Леонидов тоже писал из Москвы, что получил разъяснения от Немировича-Данченко, — «спектакль будет называться «Николай Ставрогин» и политические мотивы будут исключены»². Театр действительно осуществил попытку «обезвредить» роман, но из этого, естественно, ничего хорошего не получилось.

¹ Письмо от 8 сентября 1913 г. Вл. И. Немирович-Данченко. Избранные письма. М., «Искусство», 1954, стр. 317.

² «Летопись жизни и творчества А. М. Горького». М., Изд-во АН СССР, 1958, вып. 2, стр. 373.

А. Дикий рассказывает: «...из текста инсценировки старательно вытравились прямые наскоки писателя на революцию. В результате целые большие сцены, обезглавленные в идейно-философском отношении, превратились, насколько я помню, в грубоватую, с уголовной основой мелодраму»¹. Освободить постановку от реакционных идей романа театру не удалось. Не помогло ни участие выдающихся актеров — так, Качалов выступил в роли Николая Ставрогина, Берсенев играл Петра Верховенского, — ни прекрасное оформление спектакля — декорации принадлежали М. В. Добужинскому. Не помогли тщательные чтения текста и всяческое очищение его от «ретроградного духа». На сцене «драма Ставрогина», — вспоминает А. Дикий, — предстала не так, как задумал театр, — «драмой сложной и многогранной души русского человека», а — как то было в природе самого романа — на первый план выступило борец низменного и возвышенного в душе человека, внутренний мир которого якобы всегда «арена разнузданных страстей», и потому «через идею бога, через узду религии» надлежит попытаться в нем унять «бесов», иначе они «вырвутся на свободу и неизбежно разрушат мир». Против этих вот реакционных идей и поднял голос М. Горький. Статья его «О «карамазовщине» появилась 22 сентября 1913 года в буржуазно-либеральной газете «Русское слово» за месяц до премьеры «Николая Ставрогина». «Это было впечатление разорвавшейся бомбы. Весь театр взволновался»², — вспоминает Вл. Немирович-Данченко.

Коллектив театра выступил с открытым письмом в защиту Достоевского — «великого богоискателя и величайшего художника». Работа над инсценировкой его романа, говорилось в письме, была для «художественников» «трудной и радостной», отречься от Достоевского значило бы «отречься от всего лучшего в русской литературе». «Наша обязанность, как корпорации художников, напомнить, что те самые «высшие запросы духа», в которых вы видите лишь пустое красноречие, отвлекаю-

¹ А. Дикий. Достоевский в Художественном театре. Журнал «Театр», 1956, № 2, стр. 118.

² Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М.—Л., «Academia», 1936, стр. 284. Премьера инсценировки состоялась 23 октября 1913 г.

щее от живого дела, мы считаем основным назначением театра»¹.

Однако, отвергая всяческую «карамазовщину», М. Горький как раз и выступал в защиту подлинно высоких «запросов духа». Различие было в содержании этого понятия. Художник страстно ополчался против «пропаганды социального пессимизма», против попыток остановить «внимание общества» на «гнойных язвах», на «болезненных явлениях нашей национальной психики», ополчался против литературы, которая гниением этим «заражала, внушая отвращение к жизни, к человеку...». Но ведь «Федор Карамазов, Петр Верховенский, Свидригайлов—еще не все, что нажито нами, ведь в нас горит не одно звериное...». И, предупреждая: «на Русь снова надвигаются тучи, обещающие великие бури и грозы», Горький говорил, что наступило время, требующее «крайнего напряжения всех здоровых сил нашей страны...». Именно потому так беспощадно и во всеуслышание сказал Горький об идейных ошибках лучшего театра страны, еще недавно провозглашавшего демократические идеалы, когда этот театр отступил от своих собственных традиций. Требовал он от «художественников» ответа на коренной вопрос: «како веруеши»,— требовал четкого определения идейной позиции, понимания «социально-воспитательного значения тех идей», которые театр «предполагает показать нам в образах». В преддверии грядущих исторических битв, говорил писатель, «нам больше, чем кому-либо, необходимо духовное здоровье, бодрость, вера в творческие силы разума и воли»².

Резко и определенно в горьковской статье «О «карамазовщине» поставлен был вопрос о социальной направленности искусства, о том, какой идейный лагерь оно избирает — реакции или революции. Именно потому вспыхнула вокруг Горького ожесточенная дискуссия. Первым откликнулся на выступление Максима Горького не кто иной, как Арцыбашев, сразу определив зерно спора. Он обвинил

¹ «Русское слово», 26 сентября 1913 г. Позднее в своих воспоминаниях Вл. Немирович-Данченко признает: тезис о служении «высшим запросам духа» многие охотно обращали в некий «символ веры», чтобы пользоваться им «как защитой от вторжения политики в искусство»,— и «политики», добавим, именно революционной (см. кн.: «Из прошлого», стр. 286).

² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, стр. 148—150.

Горького в том, что художник «надел шоры известных политических суждений» и уже «не видит ничего вне той линии, которую начертал себе»¹. За Арцыбашевым тут же разразились статьи и «открытыми письмами» Федор Сологуб, художник А. Бенуа, а также участники кружка Мережковских. Леонид Андреев колебался, он так и не решился все же выступить в печати, хотя в личном письме к Вл. Немировичу-Данченко зло и с иронией высказывался о «протесте Горького», утверждая, что литературу тот «поставил в... горькое положение»². Правда, в газете «Утро России» тогда же мелькнула небольшая заметка о том, что Л. Н. Андреев «намерен выступить с защитой постановок Художественным театром Достоевского»³.

Там же обосновывалась позиция писателя, по мнению которого «такие корифеи русской литературы, как Достоевский или Толстой, не могут быть рассматриваемы в узких пределах современного общественного движения». И задачи, решаемые ими, классиками, противопоставлялись «элементарным задачам сегодняшнего дня, во имя мировых и общечеловеческих». Прокламированного продолжения, однако, не последовало — Леонид Андреев в дискуссию не вступал.

Д. Философов обратился 29 сентября 1913 года с открытым письмом в редакцию того же «Русского слова», многозначительно озаглавив свое выступление «Опасный путь». То, что грубо выбалтывал Арцыбашев, то с иезуитской тонкостью, ловко подтасовывая понятия, излагал Д. Философов. Цель была одна и та же — оторвать искусство от социальной борьбы.

Но Философов рядился в защитники «демократических святынь», и прежде всего «свободы слова». Искусство «довлеет самому себе», и потому нельзя прибегать к «насилию», то есть предъявлять к нему идейные или, упаси боже, политические требования. Да, быть может, «Бесов»

¹ «М. П. Арцыбашев о выступлении Горького против Художественного театра. Беседа». Газета «Вечерние известия», 24 сентября 1913 г.

² Леонид Андреев откровенно говорил: «Противно, когда приходится рукоплескать Арцыбашеву, ставящему в угол М. Горького. Хотел я и сам писать, да теперь уже и не знаю». (См.: «Горький и Леонид Андреев. Незаданная переписка». «Литературное наследство», т. 72. М., «Наука», 1965, стр. 538.)

³ «Леонид Андреев contra М. Горький». «Утро России», 26 сентября 1913 г.

и не надо было ставить, — критик не берется этого решать. Однако следовало ли Максиму Горькому, зовя к оздоровлению духовной жизни современного общества, быть столь активно непримиримым, протестовать, требовать, а значит... действовать — «но ведь слово только тогда убеждает, когда ограничивается убеждением», — сладко уговаривал Д. Философов пролетарского писателя. И «лучше вредные пьесы», откровенно заявлял Д. Философов, чем подобное «насилие», протесты. Критик всемерно сокрушался, что Горький «совершил великий грех против свободы слова». Но, как известно, поборники «свободы слова» признают ее только для себя. Они считают, что им и иже с ними все дозволено, правы они или не правы. А всякое активное возражение объявляют непереносимым «насилием». Федор Сологуб полностью солидаризовался с Д. Философовым: «...жестокое заблуждение думать, что слово может быть вредно» — и упрекал Горького в «покушении на свободу творчества»¹. Художника А. Бенуа сердило то, что Горький «обрушивается» на Достоевского во имя какого-то «программного здоровья» и даже во имя «будущего». Последнее особенно волновало оппонента. «Будущее, будущее, — раздраженно восклицал А. Бенуа, — точно вообще будущее реально «существует», точно оно не бесконечная цепь явлений, обреченных стать одно за другим прошлым...»².

Дм. Мережковский еще осторожнее и тоньше, но и с наибольшей концептуальной полнотой высказал те же реакционные положения о «независимости» искусства от жизни общества³. Он не защищал «художественников», а упрекал их в том, что и они — не только Горький — просто не понимают Достоевского, который — «реалист-психолог, а не реалист-социолог». А его, видите ли, играют «как простодушного реалиста, чуть ли не как Чехова...». Но то, что в театре «является как реалистическая арифметика», у Достоевского «это — высшая математика». Поэтому-то горьковский протест или... «покушение» на Достоевского и «не удалось». Обвиняя его «в отрицании революции, Горький рассуждает эмпирически, не замечая совершенно,

¹ «О выпаде г. Горького против Достоевского. Мнения писателей». «Биржевые ведомости», 8 октября 1913 г.

² Александр Бенуа. Дневник художника. «Речь», 30 сентября 1913 г.

³ «Биржевые ведомости», 8 октября 1913 г.

что Достоевский делает это, стоя на почве религиозной». Эти мысли Дм. Мережковский затем развернул в большой статье «Горький и Достоевский»¹, опубликованной уже после нового выступления пролетарского писателя — «Еще о карамазовщине»².

Идейный центр второй статьи Мережковского — в противопоставлении внутренней «личной свободы» человека революционному его освобождению от социального гнета. Автор статьи утверждал, что «совершенная свобода» в человеческом обществе «вообще невозможна», «соединение личной свободы с общественной есть метафизический предел, вечно достигаемый, но недостижимый». Он предлагает удовлетвориться некой «умеренной свободой», которая лучше анархического «своеволия» или — что то же — «мнимой свободы.. босяков» (здесь сделан иронический намек на героев Горького. — Л. С.) и уж конечно выше революционного действия. Оно, считает Мережковский, всегда «стеснительно» и всегда по природе своей является «нарушением» личной свободы. Итак, реально достижима и желательна лишь «умеренная» свобода. Но Мережковский выдвигает идеал и свободы «высшей». В чем же она? «Свободен только тот... кто «сознает», что есть над ним нечто высшее, его от него самого освобождающее». Тут-то якобы и начинается не «мнимая», не «босяцкая», а «истинная последняя свобода». Только в ней, в религиозной, мистической внутренней «свободе», объявляет Мережковский, и надо видеть высшую цель человечества. Эти лукавые идейные построения означали лишь одно — стремление ослабить резонанс горьковского протеста против идейной реакции, против попыток Мережковских и иже с ними увести мысль творческой интеллигенции в дебри мистицизма, реакционно-идеалистических философствований, оторвать искусство от революционного движения.

Любопытно, что спор этот не отошел в историю, он по-прежнему остросовременен и возобновился уже в наши дни в Италии, где в начале 1972 года новую инсценировку «Бесов» осуществило итальянское телевидение. Постановщики Диего Фабри и Сандро Больки создали свой «телероман», по определению коммунистической газеты

¹ «Русское слово», 12 декабря 1913 г.

² Там же, 27 октября 1913 г.

«Унита», явно «учитывая времена, в какие мы живем»¹. Телевизионный фильм «Бесы» возник в политически не менее острый момент для сегодняшней Италии, чем инсценировка романа в России осенью 1913 года, когда все предвещало новые жестокие столкновения с реакцией и поэт прозревал — «в терновом венце революций грядет шестнадцатый год».

В современной Италии развернулись открытые столкновения с фашизмом: крупные террористические акции новых чернорубашечников — трагический взрыв в Милане в 1969 году; неудавшаяся попытка фашистского переворота в декабре 1970 года; бегство в Грецию одного из его главарей, метившего в диктаторы, — Валерио Боргезе; похищение и трагическая гибель Альдо Моро; продуманная система «дестабилизации» внутренней жизни государства, политика «напряжения», проводимая по всей стране неофашистами, их организациями «Новый порядок», «Бригате россе» и другими, чья деятельность еще не до конца раскрыта на затянувшихся политических процессах, но все же с полной очевидностью уже определен «международный характер черного заговора» в Италии², — таковы драматические события семидесятых годов.

Обострение политической обстановки, как и в России начала XX века, привело к новым идеологическим схваткам. Вышел на телеэкраны фильм «Бесы», но был создан и антифашистский документальный фильм «Убийство Маттеотти» — о событиях двадцатых годов, о методах захвата фашистами власти, фильм-напоминание о тяжелых уроках истории. Режиссер его Флорестано Ванчини так определил свою задачу: «Исследование прошлого часто связано с настоящим. Ныне, когда в Италии вновь подымает голову фашизм, такое исследование приобретает не малую остроту»³.

Несомненно, телефильм «Бесы» также явился своеобразным и весьма тенденциозным «исследованием» истории. В статье Витторио Страда, предварявшей выход «телеромана» на экран, так программно и озаглавленной — «Исследование революции», давался разбор анархических

¹ «Унита». Рим, 21 марта 1972 г. Перевод итальянских текстов принадлежит автору книги.

² «Правда», 1 декабря 1973 г.

³ «Спутник кинофестиваля». М., 1973, № 4, 13 июля.

направлений в русском революционном движении второй половины XIX века, с тем чтобы подвести к реакционному обобщению о «бесовских корнях» всякого протеста, всякого восстания, якобы неизбежно ведущего к новому «авторитаризму», о «нечаевщине» как о «постоянной возможности мятежного духа». Современный критик полностью повторил основные положения Дм. Мережковского об инсценировке «Бесов» Достоевского, столь характерные для ренегатствующей интеллигенции предреволюционной поры. «Бесы», — писал Витторио Страда, — величайший роман о философии политики, и их гротескное неистовство порождено серьезностью — интеллектуальной и этической, с какой Достоевский ощущал проблемы политические, как важнейшие для современного человека»¹. Но рассмотрение этих «важнейших проблем» привело у него, как и у Дм. Мережковского, лишь к утверждению о необходимости ограничиться «внутренней» и притом обязательно «умеренной» свободой².

А история между тем требовала ясного и определенно-го выбора: с кем ты? С реакцией или с революцией?

Решающий выбор нашего времени приходилось делать на разных этапах истории XX века. На заре разгоравшихся социальных битв в канун Октябрьской революции этот вопрос встал перед целым поколением.

В споре об инсценировке «Бесов» в Художественном театре произошло размежевание интеллигенции. В дискуссии вместе с Философовым, Сологубом, Мережковским против Горького выступали и другие писатели — А. Куприн, А. Ремизов, И. Потапенко, Ф. Батюшков, И. Иванов-Разумник и т. д. «Все еще шумят и волнуются по поводу твоего протеста... — писала Горькому на Капри М. Ф. Андреева. — Большинство согласно с тобой, но мало кто смеет это высказывать»³. Мнение широких слоев демократиче-

¹ «Унига», 19 февраля 1972 г.

² Там же, 21 марта 1972 г.

³ «М. Ф. Андреева». М., «Искусство», 1961, стр. 217—218. А Инесса Арманд, в начале 1914 г., в письме к дочери говорит: «Читала ли ты спор о «Бесах» (Достоевского) между Горьким и другими писателями?.. По-моему, этот спор Горького интересен. И, безоговорочно осуждая самый факт постановки этой пьесы, подчеркивает всю безысходность наполняющего ее пессимизма: «Это слишком тяжелая вещь и очень действует на нервы...» (И. Ф. Арманд. Статьи, речи, письма. М., Политиздат, 1975, стр. 218—219).

ской интеллигенции проявилось в диспутах о спектакле, в публичных лекциях, на различных собраниях¹. А в печати и поддержку Горького выступила лишь большевистская пресса: уже 4 октября 1913 года в газете «За правду» появилась статья М. Ольминского «Поход против Горького», где критик писал:

«На вопросе о Достоевском столкнулись два мира. Пролетарский мир выступил против соглашения с реакцией», «против неблагородства человеческой души». Потому-то вся ренегатствующая и политиканствующая буржуазная интеллигенция, способная «продать свое «благородство души» первому, кто пожелает выступить «покупателем», обрушилась на пролетарского писателя, возвысившего голос против всяческого мракобесия. Вот в этой готовности, говорит критик, идти «с реакцией против пролетариата», в этом основная причина озлобления против Горького².

В первые же дни разгоревшейся дискуссии Мариэтта Шагинян напечатала статью «Достоевский и Россия», где встала на горьковские позиции, выразив мнение той трудовой интеллигенции, которая не шла на соглашение с реакцией, несмотря на иезуитски тонкие проповеди писателей-ренегатов из либерально-буржуазного лагеря. Статью напечатала газета «Приазовский край», правда, с оговоркой от редакции, явно поспешив отделить себя от авторской позиции³. И характерно, что за несколько дней до

¹ Так в газете «Русское слово» 14 ноября 1913 г. сообщалось, что в Москве состоялся диспут о спектакле в Художественном театре. «С горячим призывом к протесту по поводу постановки «Бесов» выступил В. П. Потемкин. Дважды его речь прерывалась представителем полиции. Призывы оратора были покрыты долгими и бурными аплодисментами публики».

² М. О л ь м и н с к и й. По литературным вопросам. М., Гослитиздат, 1932, стр. 22—26.

³ «Приазовский край», 13 октября 1913 г. Редакция сообщала: «Даем место настоящей статье, как выражению одного из интересных мнений, вызванных известным письмом М. Горького о постановке «Бесов» в Художественном театре». Знаменательно, что в общей, главным образом либеральной, прессе к позиции Горького кроме М. Шагинян присоединились критики — Саддукей (С. Кара-Мурза) в «Московской газете» 28 октября 1913 г. и позднее, уже в начале 1914 г., Д. Тальников, опубликовав обстоятельную статью в журнале «Современный мир» (1914, III книга). Отрицательно оценив спектакль «Николай Ставрогин», он писал, что протест Горького это «крик честного писателя-гражданина» против того «пира во время чумы, который справляют промотавшиеся сын-

этого (6 октября 1913 года) на страницах «Приазовского края» уже дана была положительная оценка начинаниям Художественного театра. В обзоре «Московские письма», где рассказывалось о жизни столицы, отвели место и готовящейся постановке «Бесов». Автор обзора, оснарявая Горького, хотя и не называя его, писал: «...великий интерес общества к Достоевскому, наблюдаемый в настоящее время, является несомненным доказательством, что Художественный театр, как и прежде, в чеховскую эпоху, отражает настроения, переживания и устремления современного общества. Эта органическая связь деятельности Художественного театра с духом общества говорит о живом пульсе его и о прекрасном знамени его, развевающимся так бодро и победоносно, как и в прежние дни». Однако выступление Мариэтты Шагинян по поводу этого же театрального события показало со всей очевидностью, что «дух общества» был иной, чем это старалась представить буржуазная печать, и что постановка «Бесов» в Художественном театре совсем не отражала «настроения, переживания и устремления современного общества».

Мариэтта Шагинян открывает статью словами именно об общественном значении «инцидента с новой постановкой Художественного театра», считая, что инцидент этот не только «подводит нас к одной из сложнейших проблем русской культуры», но и к «страшным фактам» современной действительности, помогая их понять. Выступление Горького она называет «замечательным». Художник «поднимает вопрос о Достоевском с довольно неожиданной и в России еще не обозначавшейся точки зрения». В чем же она? Да в том, что Максим Горький социально остро поставил проблему таланта, заговорив о его «направлении». «Неоспоримо и несомненно: Достоевский — гений, но это злой гений наш...» И, размышляя над этими горьковскими словами, Мариэтта Шагинян вспоминает, что о предшествующих инсценировках Достоевского («Идиот» у Неэлобина, у тех же «художественников» «Братья Карамазовы») в печати говорилось только «по поводу удачного или неудачного исполнения их, но никто не подумал за-

ки буржуазии на обломках 1905 г.». (См. также содержательную работу Е. Красновской «Максим Горький и Достоевский. Эпизод с постановкой «Бесов» в 1913 г.» в журнале «Красная новь», 1931, № 5—6).

даваться вопросом о педагогическом и социальном значении новых постановок».

И далее, полемизируя с известными писателями, которые только что выступили с осуждением «протеста Горького», молодой критик страстно восстает против «страдальческого символизма» Достоевского, против того, чтобы расшевеливать гигантские тени «мертвых душ», в сонме которых «Свидригайлову, Ставрогину и Карамазовым принадлежит, конечно, первое место». Внутренний драматизм творчества Достоевского критик видит в том, что он «захватывает в свое русло самое отрицательное, что есть вообще в природе человеческой» и силой своего таланта все это открывшееся ему зло «углубляет и реализует... в наглядных, страшных символах, дает ему плоть, осуществляет его типически и индивидуально... т. е., иначе говоря, дарует жизнь злу». Воплотив «гнийные язвы» бытия, Достоевский не дает в художественных образах той же силы катарсиса, «очищения» от зла, преодоления его. Да и можно ли эту задачу — победить зло — решить «одиноким, личным усилием» даже великого таланта? Нет, говорит писательница, усилие должно быть «дружным соборным усилием человечества». Она считает, отдавая дань своим еще не изжитым полностью идеалистическим воззрениям, что помощь может прийти от религии и культуры. Но предпочтение М. Шагинян все же явно на стороне последней. Высокая культура всегда противостоит насаждению духовного мучительства, изуверства, даже духовного кощунства. Писательница восстает против апологии страдания.

Конечно, прав Горький: «Задача русской культуры отныне — искать почву для «...воплощения добра и победы», а отнюдь «не расковыривать, повторять и сызнова запечатлевать в памяти нас всех образы зла и небытия...», и поэтому М. Шагинян, «отдавая должное личной трагедии Достоевского», решительно заявляет: «...мы всецело присоединяемся к горячему, вызванному верным инстинктом самосохранения письму Максима Горького». Так завершает свою статью Мариэтта Шагинян, увлеченная горьковским призывом к борьбе за оздоровление общественной жизни, верой в творческую силу человеческой личности.

После премьеры спектакля «Николай Ставрогин», после нового выступления М. Горького «Еще о «карамазов-

щине», после шумных диспутов в широких аудиториях реакционные писатели продолжали так же упорно, единым лагерем защищать свои позиции, публикуя пространные статьи (например, в журнале «Русская мысль» в апрельском и майском номерах 1914 года появились работы С. Булгакова — «Русская трагедия», Вячеслава Иванова — «Основной миф в романе «Бесы», Н. Бердяева — «Ставрогин»), но все же постановку «художественников» уже весело пародировали в театре «Летучая мышь»¹ и все громче звучал голос трудовой демократической интеллигенции, рабочих, мнение которых находило себе выражение в виде коллективных писем и обращений к Горькому, публиковавшихся на страницах большевистских газет.

Наступали новые времена, те самые, о которых Максим Горький говорил, что они потребуют невиданного напряжения всех здоровых сил общества. Надвигалась первая мировая война. Дыхание бури чувствовалось во всем. Еще осенью 1912 года Горький писал с Капри: «Каждый день на Балканах может вспыхнуть грандиозная бойня, мы, конечно, тоже влезем в нее... Настроение — тяжелое, тревожное»². Непокойно было и внутри страны. Катастрофически увеличивались тяготы жизни, обострялась нищета народных масс. Росло и забастовочное движение, возникали демонстрации, стачки и даже столкновения на улицах. Все это видел М. Горький, вернувшись в декабре 1913 года на родину. Летом 1914 года была разгромлена редакция газеты «Правда» и арестованы ее сотрудники. Горький в своих письмах 1914 года дал образ этого времени на переломе — еще неясного, неопределившегося, тревожного: «Горит Русь, и это так мрачно, так страшно, если подумать. Из моего окна по ночам видно, как вдруг вспыхивают сухостойные деревья, — точно свеча зажжется и погаснет тотчас же»³. Все было полно напряжения, полно ожидания грядущих перемен.

¹ См. в газете «Русское слово» 9 февраля 1914 г. заметку о вернувшемся в Россию пролетарском писателе и о его пребывании в Москве: «Вчера М. Горький был в «Летучей мыши»... Сверх программы, специально для М. Горького, возобновили шедшую в «Летучей мыши» пародию на «Николая Ставрогина», под названием «Встреча».

² «Архив А. М. Горького», т. IX. Письма к Е. П. Пешковой. М., «Художественная литература», 1966, стр. 146.

³ Там же, стр. 158.

Период безвременья шел к концу. «Было душно, как перед грозой,— вспоминает Мариэтта Шагинян,— время казалось остановившимся, внеисторичным. В воздухе, в настроении общества было ожидание, страстная потребность, чтобы произошло нечто и чтобы ритм времени, движение истории снова стали ощутимы»¹.

В предвоенные годы проявляется основная черта Шагинян — ее стремление соединить мысль с действием: она обращается в своих творческих исканиях к духовному опыту великих людей человечества, переживает глубокое увлечение образом Гёте, культ которого идет и от семьи самой Шагинян («Отец мой был большой почитатель Гёте...— вспоминает она.— Под влиянием любви отца к Гёте сделалась гётеанкой и я»), и от семьи Метнеров, с которой писательницу связывала большая дружба. «В 1912 году...— рассказывает М. Шагинян,— сближаюсь с семейством философа Э. К. Метнера и в его доме, где жил также брат философа, композитор Н. К. Метнер, провожу недели и месяцы. Культурная немецкая среда, исключительно организованный быт, с обязательными вечерними чтениями вслух, практика двух языков, немецкого и французского, библиотека философов, равной которой я не знала в Москве, и, наконец, музыка, с детства мне близкая и любимая, сделали весь этот период моей жизни «веймарским», как я его называла про себя...»² Влияние музыки Николая Метнера было серьезным и глубоким; писательница сохранила на всю жизнь эти ранние впечатления, немало сделав впоследствии для пропаганды творчества композитора³.

Возвращаясь мыслью назад, к юности, Мариэтта Ша-

¹ М. Шагинян. Приложение к письмам (сопровождало первую публикацию писем С. Рахманинова). «Новый мир», 1943, № 4.

² М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 26—27.

³ В середине тридцатых годов Ромен Роллан после встречи в Москве писал ей: «Мне было интересно узнать о том, какое место в Вашей жизни занимала музыка. Вы принадлежите к братству Жана Кристофа и, следовательно, являетесь членом моей семьи». И далее, видно продолжая начатый в Москве разговор, говорит: «Я очень хотел бы познакомиться с основными произведениями Николая Метнера; я был потрясен его Похоронным маршем... Собщите только... какие из них вы предпочитаете» (см. журнал «Культура и жизнь», 1958, № 4, стр. 42).

гиния говорит: «Я могла бы назвать годы 1912—1913 своими «Lehrjahre», годами учебы, да... и поставить их под знак Гёте». И верно, в этот «веймарский» период она ищет разрешения противоречий жизни в упорном творческом труде. С помощью Метнеров начинает работать в издательстве «Мусaget», где «ближайшим членом редколлегии» является Андрей Белый; сотрудничает в журнале «Труды и дни». «Я многим обязана семейству Метнера,— вспоминает М. Шагинян.— И прежде всего обязана ему выработкой своего «графика дня», который неуклонно потом проводила в жизнь, экономя силы и время и беспощадно изгоняя из быта всякую развинченность, расхлябанность и безделье»¹.

«Гётеанство» М. Шагинян имело вполне земные корни, весьма отличные от «гётеанства» Андрея Белого, который тоже прошел через свой период философского увлечения Гёте. Но у него это увлечение было связано еще и с влиянием идей антропософа и теософа Рудольфа Штейнера, курс лекций которого он слушает в 1914 году в Швейцарии (и участвует в построении храма «Гётеанума»), одновременно отдаваясь «изучению естественнонаучных трудов Гёте»². Мариэтта Шагинян жаждет реального «действия» как оправдания человеческого бытия. Она видит теперь смысл существования в просветительском идеале, в том, чтобы создавать высокие культурные ценности, отдавать человечеству лучшие силы ума и сердца. Такова жизненная задача каждого, и он ее обязан выполнить в меру своих сил и дарования. Культ Гёте для нее — это обращение к «действенной философии».

Гёте для Мариэтты Шагинян не только историческая личность и великий поэт, но и воплощение определенного жизненного принципа. В судьбе Гёте, в его образе для молодой писательницы воплощена сила духа, сила человеческой мысли, способной победить пошлость, застойность и реакционность окружающей жизни. Мариэтта Шагинян видит в великом поэте гуманиста, просветителя, который немецкое захолустье, маленький косный Веймар, превращает в центр духовной жизни страны и в Мекку для Европы:

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 27.

² «Писатели. Автобиографии современников». М., «Современные проблемы», 1926, стр. 42.

«Жизнь Гёте может вразумить немощающего в борьбе».

Позднее, задумываясь над судьбами русской интеллигенции, М. Шагинян скажет: все мы разбросаны «по безвестным русским Веймарам», но «все же мы призваны творить». И начинать надо «не с унылых жалоб», а «с повышенно требовательной работы»¹.

Гётеанство писательницы было прогрессивным этапом и ее идейном и творческом развитии. Оно знаменовало отход от реакционного «богоискательства» Мережковских к жизнелюбию и материализму великих гуманистов прошлого. Молодая писательница стихийно тянулась к прогрессивному лагерю, но ясно определить свое место в разгоравшейся общественной борьбе еще не могла. И все же увлечение «культурничеством» не мешало проявиться в ней острому публицистическому дарованию. Шагинян довелось участвовать в ряде схваток демократической интеллигенции с реакцией, схваток, то и дело разгоравшихся на идеологическом фронте тех лет.

Боевым и прогрессивным было выступление Мариэтты Шагинян в полемике, завязавшейся вокруг творчества Сергея Рахманинова.

В период безвременья музыкальное искусство, так же как литература, испытало на себе разрушающее воздействие антиреалистических, формалистских тенденций. Упадочные настроения проникли и в творчество ряда выдающихся композиторов.

Мариэтта Шагинян вспоминает, что в годы ее юности «было три наиболее известных крупных композитора»: Скрябин, Николай Метнер и Рахманинов. Она говорит, что «музыка Скрябина уже тогда была подхвачена теософскими, антропософскими, декадентскими кругами»². А двое других — Н. Метнер и С. Рахманинов — оставались верны классическим традициям. «Музыка Рахманинова, развив-

¹ М. Шагинян. Литературный дневник. М.—Пг., изд-во «Круг», 1923, стр. 16 и 17.

² Интересно, что и позднее, в феврале 1922 г., М. Шагинян в статье «Тема в искусстве», где она отстаивала принцип «вне темы формы не существует» и утверждала, что «бестемность» есть одновременно и «бесформенность», приводит в качестве примера «последние вещи Скрябина». Писательница указывает, что «они не имеют в себе возможности конца, не могут составить целого. Это фрагменты, но не формы. Тематических комплексов (зародышей целого) в них нет, а есть только составные части темы» (см. «Литературный дневник», стр. 43 и 46).

шаяся в русле русской национальной классики, лиризмом своим смыкалась с Чайковским, но ей присуща была своя особая, холерическая мужественность, которую мы, подыскивая подходящие слова, звали «смуглой краской рахманиновской»¹.

Рахманинов завоевывает широкую известность и творческой и своей исполнительской деятельностью. Отстаивание им реалистических традиций вызвало полемику. В одной из статей 1913 года говорится о причинах той «особой нервности», с какой принимались все новые произведения композитора. На него нападали представители «крайних групп», то есть модернистских направлений, «для которых г. Скрябин является своего рода лозунгом», в то время как Рахманинов выступает тем центром музыкальной жизни, «вокруг которого группируются все поборники реального направления...»².

Модернистская критика подвергала творчество С. Рахманинова яростным нападкам. Она упрекала композитора в нежелании замечать новые течения в музыке, в «старомодности стиля» и «откровенно выраженном уклоне в сторону музыкальных идей прошлого». Говорили об «ухарском жаре и пыле» его произведений, попрекали искусством «одерживать скорые и массовые победы» в сердцах слушателей.

Отпор этим наскокам давала передовая критика того времени — хранитель традиций Чайковского и его друг Н. Д. Кашкин, Ю. Сахновский, едко высмеивавший модернистскую «беспозвоночную музыку», и тогда еще молодой музыковед Б. В. Асафьев, отмечавший, что истоки рахманиновского искусства надо искать в «русской народной музыкальной стихии».

В своей статье о Рахманинове³ М. Шагинян противопоставила творчество композитора антиреалистическим и антигуманистическим произведениям модернистов. Говоря о последних, М. Шагинян писала: «...приходишь к печальному выводу, что нынешняя музыка все более и более откалывается от человека. И те вихри, которые завоевывают в ней любителей супранатуральных ощущений, в конце кон-

¹ Мариэтта Шагинян. Воспоминания о С. В. Рахманинове. В сборнике того же названия, т. 2. М., «Музыка», 1967, стр. 107.

² «Концерт С. Рахманинова». «Русское слово», 4 декабря 1913 г.

³ М. Шагинян. С. В. Рахманинов. Музыкально-психологический этюд. Журнал «Труды и дни», 1912, № 4—5.

цов подбирают под себя собранное и целостное искусство XVIII—XIX вв., рискуя поглотить его или рассеять».

В произведениях Рахманинова писательница видит проявление высокой человечности, внимание к глубоким внутренним переживаниям отдельной личности, к ее не отвлеченно-мистическим, а реально-земным радостям и горестям. Мариэтта Шагинян пишет: «...в творчестве Рахманинова уже не одна музыка борется за свое искусство, но и личность человеческая борется и отстаивает самое себя,—требуя для себя человеческих, прежде всего человеческих масштабов».

Статья М. Шагинян раскрывает воинствующий гуманизм рахманиновского творчества — то трагического, то захватывающе задушевного и всегда полного внутренней стойкой силы. «Мужественное искусство Рахманинова с простотой и серьезностью протягивает нам руку помощи».

Творческая дружба связала в эти годы Мариэтту Шагинян с композитором. Она длилась пять лет, «с февраля 1912 г. по июнь 1917»¹, как свидетельствует сама писательница. Начало было положено долгой перепиской в духе того времени, когда в письмах обсуждались и дискутировались проблемы искусства, философские, а также проблемы общественной жизни. «Я писала ему, вероятно, о многом, чем жило и дышало тогдашнее русское общество...— вспоминает М. Шагинян,— с одной-единственной, поглощавшей все мое отношение к нему, мыслью: дать Рахманинову пережить и понять историческую необходимость его музыки, прогрессивность ее, в тысячу раз большую, чем все формальные выдумки модернистов, будто бы шедших к далекому будущему человечества и предвосхищавших это будущее»².

Постепенно переписка переросла первоначальные рамки. Как человек деятельный, молодая писательница сразу же откликнулась на просьбу С. Рахманинова посоветовать ему новые тексты для его работ. «...Вы на меня не рассердитесь, если я обращусь к Вам с просьбой? — спрашивал ее композитор в одном из первых своих писем от 15 марта 1912 года.— И если исполнение этой просьбы не доставит Вам большого труда, исполните ли Вы ее? Сейчас скажу,

¹ «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., «Музыка», 1967, стр. 100.

² Там же, стр. 115.

как и чем Вы мне можете помочь... Мне нужны тексты к романсам. Не можете ли Вы на что-либо подходящее указать? Мне представляется, что «Re» знает много в этой области, почти все, а может быть и все...» Стихотворение должно было быть небольшим, не более 16 строк; оригинальное, а не переводное; «и еще вот что: настроение скорее печальное, чем веселое. Светлые тона мне плохо даются!»¹

М. Шагинян энергично берется за дело и знакомит композитора с современной поэзией, подбирает тексты для его музыкальных произведений, находя их как у новых, так и у классических авторов; подробно комментирует отобранные стихи, обнаруживая их внутреннюю «музыкальность», выступая при этом как тонкий критик и одновременно музыковед. М. Шагинян вспоминает, что старалась в своих комментариях дать «рисунок ритма стиха», рисунок его «интонационного движения», «раскрывала с помощью этих рисунков заложенную в самом стихотворении его собственную мелодию»². Многое из этих стихотворных текстов, переписанных и подготовленных ею, вдохновило композитора и вошло в его труды³.

¹ «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, стр. 132, 133. Музыкальной частью «Re» Мариэтта Шагинян вначале подписывала свои письма к Рахманинову. Родственница композитора З. А. Прибытова вспоминает: «Сергей Васильевич как-то рассказывал мне о своей переписке с какой-то Re; говорил, что не знает ее, что письма ее интересны, содержательны; что она дает ему советы по поводу текстов для романсов, предлагает самые тексты. И я понимала, что он хорошо относится к этой незнакомой девушке, что он показал ей кусочек своего настоящего я, которое он так ревниво ото всех скрывал» (там же, стр. 65—66).

² Там же, стр. 133.

³ Так, летом 1912 г. С. Рахманинов писал ей: «Милая Re, на днях закончил свои новые романсы. Около половины из них написаны на стихи из Вашей тетради. Переименую Вам сейчас слова, на тот случай, если Вас это заинтересует. А. Пушкина: «Буря», «Арион» и «Муза» (последний посвящаю Вам). Тютчева: «Ты знал его», «Сей день я помню». А. Фета: «Обручник», «Какое счастье». Полонского: «Музыка», «Диссонанс». Хомякова: «Воскресение Лазаря». Майкова: «Не может быть»... Коринфского: «В душе у каждого из нас». Бальмонта: «Ветер передетный»... Всеми романсами, в общем, доволен и бесконечно радуюсь, что дались они мне легко, без большого страдания. Дай бог, чтоб и дальше так работа продолжалась». Эти произведения вошли в цикл романсов 1912 г., ор. 34, а в более поздний, 1916 г., ор. 38, были включены многие романсы, написанные на стихотворные тексты, привезенные Мариэттой Шагинян для композитора, в дни его духовного кризиса, ко-

Дружба с Сергеем Рахманиновым обогащала и молодую писательницу: «Во многом незаметно и не желая этого, он и сам воспитывал меня отдельными своими замечаниями», — говорит М. Шагинян, оглядываясь назад, на те далекие предреволюционные годы¹. Позднее в воспоминаниях о Рахманинове она и определила то, что тогда в их творческом общении открывалось ей как наиболее важное, наиболее необходимое для подлинного художника, полемически подчеркнув «мировоззренческий мотив» своей дружбы с композитором. И действительно, в основе здесь было общее им обоим «сопротивление модернизму», уверенность, что ведет он «не в будущее, а в туник»².

Во всей деятельности композитора раскрывалось для Мариэтты Шагинян самое главное — реально-жизненное значение творческого труда. Ненависть Рахманинова «к воцаряющемуся хаосу музыкального языка, разрыву ритма и логики...», отрицание им декадентского псевдоноваторства определялись не только личным вкусом композитора, его стилевыми устремлениями, но и ощущением «социального смысла музыки», как «элемента духовного здоровья человеческой культуры...». Возникал «критерий нужности, необходимости музыки для человека». Ведь она

гда он находился на Кавказе. В этой тетради были «пятнадцать стихотворений Лермонтова и двадцать шесть — новых поэтов», — вспоминает писательница. Среди них «Ивушка» или «Ночью в саду у меня» А. Блока — перевод стихотворения А. Исаакяна, «Сон» Сологуба, «Крысолов» Брюсова, «Ау» Бальмонта, «Маргаритки» и «К ней» — тексты, которые послужили затем основой для новых романсов композитора. О них критика писала как о «новой странице в творчестве Рахманинова». А. Метнер в письме от 26 октября 1916 г. рассказывает: «Вечер романсов Рахманинова прошел блестяще... Что касается вещей, то они очень хороши. Самые удачные: «Крысолов» Брюсова, «Ночью в саду у меня» Блока из А. Исаакяна и «Ау» Бальмонта. Эти три выделяются свежестью и прямо трогательной красотою» (см.: «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, стр. 134, 167, 168).

¹ Но и сам композитор высоко ценил их творческие дружеские отношения. Об этом свидетельствует его письмо от 20 сентября 1916 г.: «Сегодня, приводя в порядок свой письменный стол, перечитал некоторые из Ваших писем ко мне, милая Rel.. И, перечитав их, почувствовал к Вам столько нежности, признательности и еще чего-то светлого, хорошего, что мне мучительно захотелось Вас сию же минуту увидеть, услышать, сесть с Вами рядом и хорошо, сердечно с Вами поговорить...» (см. журнал «Культура и жизнь», 1958, № 4, стр. 41, а также в кн.: «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, стр. 169).

² «Новый мир», 1977, № 1, стр. 107, 111.

«соединяет... со-общает людей», внутренне их организует — ритмом, мелодией, гармонией. Но всякое модное «анти», «ведущее к противопоставлению произвола организованному началу, к нарушению языковой связи музыки», к отказу от мелодии, гармонии действует на человека «разрушающе... антисоциально»¹.

Анализируя, осмысливая духовный опыт своих современников, Мариэтта Шагинян искала собственных путей в искусстве и жизни.

Молодая писательница высоко ценила характерные для семьи Метнеров «элементы большой культуры, гармонического духовного быта», но не могли не насторожить ее те «глубоко... реакционные элементы», которые уже в 1912 году выявились в книге Э. Метнера «Модернизм и музыка»: «Я не совсем еще понимала их корни, не представляла себе их развития, но уже чувствовала, что они противоречат усвоенным мной представлениям о путях развития человечества, идеалам гуманизма...» Еще не было точных слов и терминов, которые бы определяли это явление, но оно уже возникло, и, оглядываясь назад, М. Шагинян говорит: «...передо мной была расистская книга, с заложенными в ней теми самыми зернами, какие пышно расцвели впоследствии у теоретиков фашизма...», книга, превозносившая некие извечные «качества «арийства» и «унижавшая культуру и народы Азии». Таков был «метнеровский элемент», как его позднее определила писательница, утверждавшийся в предвоенном мире, в канун первой мировой войны.

Противовес жестокости, человеконенавистничеству «арийства» М. Шагинян находит в рахманиновской музыке, в творчестве этого композитора, во всем его духовном облике. При живом общении с ним «тотчас же воцаряется та, чудесная, навсегда живущая в моей памяти, как живет и поется запомнившаяся мелодия, — рахманиновская теплота и простота». И дальше М. Шагинян поясняет: «С ним именно «былось», — становилось ощутимо полное человеческое существование во всей его радости...» Таково было воздействие самой личности Рахманинова — личности сильной и одновременно мятущейся, мужественной и нежной, полной добра и человеческого тепла. «Он был цело-

¹ «Новый мир», 1977, № 1, стр. 111, 130, 131.

мудрен в духовной области, в области мыслей и идей,— вспоминает М. Шагинян.— В этом отношении, как мне кажется, он был похож на Чехова...»¹

Но самое главное, самое важное, что определяло для молодой писательницы значение и место Сергея Рахманинова в духовной жизни своего времени,— творческая сила, с какой он это время выразил.

«Повесть в звуках об историческом перепутье, о чеховском безвольном интеллигенте, который тоскует по действию, по определенности и не умеет найти исхода внутренним силам» — вот что находит в музыке С. Рахманинова его современница. Но видит не только эту мятущуюся сторону его души, а и нечто большее: исход есть, говорит М. Шагинян, «он в великой, сердечной человечности, в той любви к прекрасному в человеке, которая и движет борьбой за лучшую жизнь для него». Вот это и открывала в творчестве композитора прогрессивная молодежь предреволюционной эпохи — великий гуманизм, который противостоял декадансу и духовному разложению в среде интеллигенции, реакционности, стремлениям растворить революцию в «богоискательстве» и «богостроительстве».

С. Рахманинову было присуще «глубоко современное понимание того, что такое раскрытие в музыке жизни своего общества, запросов и характера человека своей эпохи»².

Не здесь ли ключ к пониманию духовных исканий самой Мариэтты Шагинян, утверждавшей идеал творческой личности — как личности, связанной со своим временем, с жизнью и судьбой родного народа.

5

Вторая книга стихов М. Шагинян — «*Orientalia*», принесящая ее автору литературную известность, связана с именем Сергея Рахманинова и посвящена ему. Однако сборник имел также и полемическую задачу. Писательница говорит, что, посвятив «*Orientalia*» С. Рахманинову, она обращалась и к другому современнику, споря с Э. Мет-

¹ «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, стр. 122, 123, 131, 130.

² Там же, стр. 113.

нером, «хотела противопоставить свой «азиатизм» его «арийству»¹.

Свежесть красок и мотивов, оригинальность «*Orientalia*» отметили в своих рецензиях поэты Брюсов, Гумилев, Владимир Нарбут. Позднее, в начале пятидесятых годов в письме к М. Шагинян по поводу ее работы о Гёте Игорь Грабарь вспоминал книгу «*Orientalia*»: «Когда-то, сидя в подмосковной деревне и отдавшись всецело живописи, я с наслаждением читал первый сборник Ваших стихов, столь выделявшихся на фоне начавшегося уже тогда кривляния, — своей простотой и душевностью»². Искренность и сила ощущений, радостная яркость восприятия мира реальности, который представал в «*Orientalia*» в движении, во всем богатстве красок, чувств, переживаний, естественно, полонили современников.

Стихи «*Orientalia*» ясно делятся на две группы. В одной из них — количественно небольшой — сказались отзвуки мотивов, характерных для первой книги Мариэтты Шагинян. Лирическая героиня полна тоскливых предчувствий: «Любовь и грусть одним теченьем смывает времени волна... Молчу. И странным отреченьем душа холодная полна» («Не надо больше»).

В стихотворении «Жалоба» поэт повествует о тех, кому суждена лишь «кратковременная встреча». Жизнь разделяет любящих, они теряют друг друга в ее беспредельных просторах. «Полдень», «Н. М. Д-вой», «Роковые странствия», «Вечное» и ряд других стихотворений полны христианского смиренномудрия. Все предначертано свыше, человеку лишь чудится, что он идет своим путем, в то время как ему приходится повторять «судьбы узор однообразный» и осуществлять

Пред созерцающим Лицом
Геометрические схемы
Задачи, заданной Творцом.

Но мистическая окраска стихотворений М. Шагинян все же весьма условна. Образ «Творца», бога, зачатую

¹ Написана «*Orientalia*» в 1912 г. Работа велась автором с февраля по октябрь. Вышла в том же году отдельной книгой в издательстве «Альциона». Второе издание появилось в 1913 г. Обложка была осуществлена художником Г. Якуловым. О полемике с Э. К. Метнером см.: «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, стр. 124.

² Письмо от 1 марта 1951 г. Личный архив М. Шагинян.

обретает у нее философское, а не религиозно-мистическое наполнение и сливается с понятиями вечности, бытия. Мотивы земной страсти врываются в эти стихи и теснят смиренно-христианские настроения. Так, в стихотворении «Молитва» поэтесса рисует тихий вечерний час, когда с гор возвращаются стада и первые звезды загораются в выси, словно «в голубой исповедальне ночной монах зажег свечу». Но в этот час душевного умиротворения и тишины лирическая героиня возносит молитву не вседержителю, а любви своей: «...за нашу встречу, друг мой дальний, слова молитвы я шепчу». Любовь все побеждает, она сильнее власти над мирами творца вселенной. Хотя «волен Бог небесным сводом днем и ночью управлять...», хотя и может разлучить любящие сердца, может «властью необорной наши руки развести»...

Но над сердцем воля божья
Не вольна и не права...

Основу «Orientalia», определяющую ее сущность и звучание, составляют стихи о земной, языческой радости бытия. Яркий мир реальности встает в ней во всем богатстве своих красок, в живой плоти бытия. Вопреки декадентским поэтам эпохи «безвременья», соединявшим эротiku с мистическими переживаниями, воспевавшим любовь как проклятье и взаимное мучительство, Мариэтта Шагинян прославляет простую, ясную, земную страсть. О зарождении ее, о первых зарницах грядущей бури чувств говорят стихи «Чеченка», «Гость», «Невеста».

В дом вошел случайный путник, и в силу священных законов гостеприимства «для гостя стол украшен», «уже светильники горят...». Но молчалив гость, скован странной силой — внезапно пробудившейся страстью к юной девушке, что «тайной нежностью тревожит». Еще не сознавая своей власти над пришельцем, она «блеснет горячим оком, с его ланит сгоняя кровь» («Гость»). Героиня стихотворения «Чеченка» сама оказывается во власти впервые вспыхнувшего чувства. Отстаивая свое право на счастье, она готова пренебречь всем, преступить все запреты:

Что горе брата, гнев отца?
От них не спрячу под чадрую
Я побледневшего лица.

Воспевают радость зрелой страсти стихотворения «Полнолуние», где повествуется об ожидании любви, о темном

томлении: «Кто б ты ни был,— заходи, прохожий. Смутен вечер, сладок запах нарда...»; «Возлюбленная» — о юной деве, впервые познавшей радость любви, чей «робкий рот, едва лобзающий, нежней и цепче повилики»; «Чужая» — о неверной жене, которая тайно идет на свидание, когда «луна, как розовый орех» и «темней вина небесный полог», веря, что таинство страсти все освятит и «за этот краткий, вольный грех не будет гнев Аллаха долог...», и стихотворение «Ветер в степи» — о женщине, ожидающей возвращения мужа, предвкушающей счастье грядущей ночи. И наконец, заключительное стихотворение из цикла «Женщина», названное «Мать» (в цикл входят еще — «Сватовство», «Невеста», «Возлюбленная»), — о таинстве рождения человека, о радостных муках матери, увенчивающих и освящающих безумства страсти.

Экзотика, ориентализм книги тоже не случайны, а вызваны и обращением Шагинян к Армении, к литературной традиции народа и, главным образом, стремлением оттенить, подчеркнуть яркость и многообразие материального мира. Позднее, в 1918 году, Мариэтта Шагинян сформулирует как высший принцип творчества требование, чтобы «сквозь все слова напева жило дыханье естества».

Поиски путей к реализму у поэтессы шли через освоение литературного наследия восточной поэзии, через стилизацию, но также и через преодоление традиционноромантических приемов описания. Стихи «*Orientalia*» еще полны таких деталей, как ложе, покрытое «золотистой шкурой леопарда», кувшины, что таят «драгоценный сок, желтей топаза», розовеющие тусклые гранаты, руки, пахнущие «чебрецом и тмином» («Полнолуние»). Тут и чаша с водою, над которой героиня тряхнула розою пышной, «и розовой пеной до края покрылась она»; и «последний луч на минарете» («Чеченка»), и «благовонный сад сераля» («Жены султана»), и «знойное око под насурьмленной тенью ресниц» («Киликиец и нумидийская принцесса»), и многое другое столь же условно-литературного плана. Однако в стихах поэтессы прорывается уже и реалистическая деталь, контрастируя с их стилизованной образностью. Конь, которого чеченка ведет под уздцы, «меж кустами кизила... скользит, звеня копытом и кусая удила» («Чеченка»); на закате «под ветром степь, как море, ходит зыбко», и завывает в трубах, и слышен «треск черепиц и стук разбитой ставни» («Ветер в степи»); реалистично

описание осени («Флейта»), когда «краснеет в полях кукуруза, давно в янтаре виноград. От сладкого спелого грунта погнулся желтеющий сад». Реалистические детали отнюдь не теснят приподнятые и условно-романтизированные описания, а лишь с ними соседствуют, но все же они вошли в стилистику М. Шагинян. Радость бытия наполняла стихи «*Orientalia*».

Поиски новой формы у Мариэтты Шагинян шли неустанно и напряженно, сопровождаясь большой ломкой эстетических представлений. Была и учеба у символистов, которые, казалось ей, поставили «во всем объеме проблемы формы, как максимальной выразительности», и следование традициям восточной поэзии, но были и поиски собственного пути через постижение «серьезности технологии своего мастерства»¹. И главное — в творчестве М. Шагинян постепенно побеждало здоровое, реалистическое начало, вытесняя все наносные наслоения.

Характерно, что начиная со сборника «*Orientalia*» в ее творчестве впервые намечается тема труда как жизненного свершения. Вступлением к книге служит стихотворение «Час не повторяется», где поэтесса говорит о «неповоротимом часе», о том кратком мгновении вечности, какое представляет человеческая жизнь. Он «в сознании радостен и долог», а в действительности мимолетен — «миг — и вот задернут полог...». Перед лицом смерти страшнее всего понять, что прошел этот час бесследно, «что не сумели, не успели всего себя отметить в нем».

Философское раздумье М. Шагинян завершает обобщающим выводом о необходимости дорожить этим отвоєванным у вечности мгновением и прожить его достойно, свершив все, что тебе дано.

О смертный, боясь страшной казни,
Вина из чаши не пролей,—
И совершенней, глубже, связней
Себя в своем запечатлей.

Поэтическая тема этого стихотворения несомненно связана с культом Гёте, образ которого для Мариэтты Шагинян воплощал величие человеческих свершений. Спустя почти сорокалетие, в монографии 1950 года, оценивая по-

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 19.

зицию Гёте, искавшего выход из реальных противоречий «не в борьбе с историческими условиями, а только в личной деятельности», только «изнутри» — «в неустанном личном труде и практике», писательница все же с глубоким уважением говорит о «великом подвиге труда, составившем основное дело жизни Гёте»¹. «Подвиг труда» вдохновлял и самое Мариэтту Шагинян.

В 1914 году молодая писательница предпринимает «гётеанское» паломничество в Веймар. Из старинного Гейдельберга с мешком за плечами она пешком пускается в путь. Маршрут ведет через Вормс, хранящий память о Лютере, на родину Гёте — Франкфурт-на-Майне — и затем в Веймар. Это были роковые дни Европы в канун объявления первой мировой войны. Вспоминая впоследствии о последних часах «перед тем, как безостановочные, железные пальцы Времени перевернули страницу истории человечества»², о часах и минутах, когда так трагически историей оправдывались ленинские слова о «новом этапе» развития капитализма, писательница рассказывает: «Пережитый мной страшный опыт соприкосновения со вспышкой шовинизма, «ихнего» и «нашего»... жуткие сцены разворачивавшегося какого-то железно-машинного немецкого милитаризма (мобилизация происходила на моих глазах), жестокость вторжения немцев в беззащитную Бельгию — это... было большим уроком, сразу перенесшим меня из мира всяких умственных отвлеченностей на реальную историческую почву»³. Мариэтта Шагинян попадает в лагерь, куда ее интернируют со многими другими гражданскими лицами, захваченными вихрем войны. Вырвавшись с помощью Красного Креста в нейтральную Швейцарию, возвращается она на родину. Однако именно здесь, в Швейцарии, М. Шагинян впервые услышала большевиков, стала свидетельницей непримиримых политических споров русских «пораженцев» с «защитниками отечества» и сразу окунулась в «революционную русскую литературу», которой она до этого «никогда собственными глазами не видывала»⁴. Книгу «Путешествие в Веймар», написанную по дневникам в том же 1914 году, писательница завершает

¹ Мариэтта Шагинян. Гёте. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 11.

² «Литературная газета», 3 сентября 1969 г.

³ «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, стр. 145—146.

⁴ Там же, стр. 146.

словами: «Вся сила германского духа, как сквозь взорванный клапан, устремилась на несдвинутые понятия мощи, овладения, захвата, — и вот мы сызнова близки к возвратным сумеркам культуры...»¹. Паломничество в Веймар за десять дней до 1 августа 1914 года, говорит М. Шагинян, было для нее «последним этапом культурнического идолопоклонства: в него неожиданно ворвалась политика»².

6

«Путешествие в Веймар» — это, бесспорно, интереснейший документ эпохи, ведь в нем во множестве встреч, разговоров и столкновений, во многообразии деталей, фактов отразился тот исторический момент, когда шло нарастание волны шовинизма, националистической ярости и безумия, охвативших страны Европы в дни мирового военного кризиса. Но именно в эти дни Мариэтта Шагинян с глубочайшей душевной уверенностью обращена мыслями к национальному гению немецкого народа — Гёте, понимая, что есть в каждой стране то подлинно гуманистическое, творческое, созидающее начало, которое неизменно противостоит реакционным силам. В период исторических испытаний молодая писательница задумывается о роли интеллигенции в жизни каждого народа, о смысле и содержании ее деятельности.

Величественный и спокойный образ Гёте возникает в ее книге на контрастном историческом фоне, в трагической суете и напряженности лета 1914 года.

Рассказ о паломничестве в Веймар³ был задуман как лирико-философский очерк, где картины реального быта Германии в канун первой мировой войны перемежаются обращениями к истории, раздумьями об ушедших эпохах. Прошлое органически сплетено с настоящим. Молодая путешественница улавливает это, наблюдая за обыденной

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 684.

² Там же, стр. 30.

³ Впервые опубликован в 1923 г. Росиздатом. Критика отзывалась благожелательно как о «книге прозрачно-ясной и терпко-густой», «книге отнюдь не современной по сюжету, по исключительно злободневной по проекции идей». См. статью «Книга о Германии» И. Л[ежнева]. Журнал «Россия», 1924, № 2 (11), стр. 209.

жизнью страны, в пестроте дорожных впечатлений — ведь странствует она то в местных поездах, то пешком, оставаясь в гостиницах, в маленьких харчевнях, притягиваясь к быту, прислушиваясь к говору, вникая в суть мыслей и желаний людей, простого «человека с улицы». И рядом с этой повседневностью — непреходящее величие истории: готические храмы — «две западные башни» в Вормсе, выходящие из-под земли с невероятно неуклюжей, древней мощью; музей, «надгробные памятники римского времени», «каменный колодец из Вюрцбурга, серо-зеленого цвета, с головой не то шакала, не то лающей гиены...»; старинные городки «с пиками церквей, башнями, стенами, рвами, с домами, острыми, как домики карточные, стиснутыми в одну кучу, закоптелыми временем и, наконец, с белой, как молоко, лентой Рейна», — городки, все еще сохраняющие дух средневековья, цехового быта... Потому-то даже в дни всеобщей мобилизации 1914 года, возвращаясь из Веймара в поезде, идущем по взбудораженной Германии, Мариэтта Шагинян не забывает об истинной душе народа. Думает об этом молодая писательница и тогда, когда вдоль дороги, «справа и слева шпалерами стоит народ, и вся вагонная разновидность высовывается им навстречу. Из наших окон несется дикий вой, в ответ ему еще более дикое с полотна: «Ого! Ура! Да здравствует наш Кайзер!..» Проходит час, полтора, два — а крики все продолжают, и народ вдоль полотна не редет. Наконец падают сумерки, и мы подходим к Эрфурту...» Но картинам воинственного ажиотажа, разгула шовинизма, неколебимо противостоит для М. Шагинян величие человеческого духа, олицетворенное в образах Гёте и Шиллера.

В книге «Путешествие в Веймар» впервые столь отчетливо проявляется одна из особенностей стиля М. Шагинян как прозаика — ее умение через реальность бытовой детали, через своеобразие неповторимо конкретных «подробностей» эпохи раскрыть характерное в человеческой личности, установить и обусловленность, и связи людей с их временем, и то, в чем они преодолевают свою эпоху, вырываются за ее пределы, в будущее.

Пройдя пешком по тем городам, где жил и трудился великий немецкий писатель, М. Шагинян по крупицам восстанавливает его живой облик. И важно понять, какие черты представляются ей главными и решающими.

Прежде всего писательницу увлекает задача раскрыть особый «гётевский тип познания».

Посетив дом в Веймаре, Мариэтта Шагинян сразу улавливает присущее ему резкое деление на парадные и рабочие комнаты. Да, ясно, думает она о хозяине дома, «материя, обладание собственностью — никогда не имели над ним власти». Но вместе с тем эти комнаты не оторваны друг от друга, в тех и других собраны духовные ценности — огромная библиотека рабочих комнат и произведения искусства в парадных. Последние, казалось бы, «холодны и важны», но «не безучастны к посетителю». Глядя на их убранство, «становится понятно природа классичности. Эти комнаты как бы учат вас: без школы ничего нельзя; вкус должен быть освящен собирательно и соборно; традиция — не помеха, а лишь закрепление...». Так, с одной стороны, строгость и ясность, даже классичность; а с другой — преемственность традиций, умение ими дорожить.

Позднее, уже в наши дни, вновь посетив дом Гёте в Веймаре, писательница прямо сформулировала эту мысль о «прочтении» внутреннего облика героя с помощью, «исследования окружающей его материальной среды». И пояснила: «У настоящего творца собранные вещи всегда биографичны, связаны с интимным развитием его характера и мышления. Увлечение античностью, поездка в Италию, страстная любовь к ботанике, к минералогии, охваченность теорией цвета, натурфилософские занятия, все, что прошло цепью больших страстей у этого пытливого, глубокого, устремленного ума, — отразилось на обстановке парадной анфилады гостиных, ее мебели, скульптурах, картинах, коллекциях. Ничего, случайно прихваченного по дорогам жизни»¹.

В книге «Путешествие в Веймар» (1914) явственно выступает еще одна черта писательской манеры Мариэтты Шагинян, — раздумывая над внутренним миром мыслителя и гуманиста, ищет она у Гёте жизненных уроков, а значит, того, что можно почерпнуть из его опыта для сегодняшнего дня. Рассказывает она о неустанном труде великого художника, отмечая планомерность и организованность этого труда; вечную потребность понять и охватить целое в любом переплетении явлений, во всей сложности

¹ «Литературная газета», 3 сентября 1969 г.

реальных процессов: «Гёте был в сущности великим стратегом: он чувствовал вечную потребность к обозрению (одним взглядом, с приподнятого пункта) всех элементов игры и труда...»

Его «классичность» и заключалась в стремлении к ясности формы, четкости границ: «Дух определяемости (установления пределов) присущ Гёте в равной мере, как и интуиция (проникновение за пределы)...» Этот «дух определяемости» и считала М. Шагинян «гениальной чертой, неуклонной, как потребность кристаллизоваться у кристалла».

Реализм мышления, точный анализ явлений действительного мира, глубочайший интерес к окружающему — вот черты гётевского типа познания», которые ей столь дороги: «Ход вещей, связь их в изложении Гёте и перед его взором становятся божественно видимыми; эта исключительная ясность кажется почти страшной и напоминает остроту, с какою видишь предметы в слишком резкие для себя стекла. Связь — вот что открывается глазу Гёте и что его прежде всего интересует».

Писательница в разные периоды своей жизни все вновь и вновь обращалась мыслями к Гёте. В статье «Веймар»¹ она опять задумывается над проблемой высокоразвитой личности, стремится определить решающие черты духовного облика человека-творца. Теперь это не только гётеанская ясность и классичность, не только способность видеть, обнаруживать действительные связи окружающего мира, но и активность позиции, способность делом утверждать идеал. Молодой Вольфганг Гёте преобразует захудалый, безвестный Веймар, превращает его в центр интеллектуальной жизни Германии: «Он усилил спрос на духовные ценности и таким образом поднял в сонном и слабосильном обществе убеждение, что без этих ценностей никак не обойтись». Он создал «культурную среду» вокруг себя, новый уровень человеческих отношений. «Даже в личной жизни... Гёте вводит ту великую требовательность крупного человека, которая, облагораживая окружающих, реформирует и созидает жизнь».

В очерках, посвященных Гёте, писательница отчетливо выразила свой просветительский идеал — благородная гу-

¹ М. Шагинян. Литературный дневник. М.—Пг., изд-во «Круг», 1923, стр. 11—17.

мистицистическая личность, преобразующая общество высотой духа, силой примера. Ценность «гётеанства» для М. Шагинян заключалась в те годы также в отрицании духовного распада, реакционных идей арийства, расизма. Не следует забывать, что книга эта, а равно и дневник, который лег в ее основу, создавались в самый разгар военного безумия, разгула шовинизма и по ту и по эту сторону границы. Буржуазная либеральная интеллигенция в России, как и в Германии, немедля встала на милитаристские позиции. Так, Федор Сологуб осенью 1914 года выступает со статьей «Мира не будет», где целиком отрицает всю германскую культуру — как культуру, в корне враждебную самому духу славянства. Ф. Сологуб объявлял войну «до конца» необходимой не только для «сокрушения германского милитаризма», но и как «борьбу за национальное самоутверждение» России. «Против нашей восточной, мистической религиозной души, — писал он, — встала воплощенная в Германии механизированная душа, антихристианская, рационализированная по-машинному, душа без вещей ведений и прозрений, но с необычайною силою материализма, душа язычников Гёте, Канта, Ницше и всех этих бесчисленных, блестящих, но холодных умов»¹.

М. Ольминский в полемике с Сологубом характеризовал его как литератора, пользующегося «большой популярностью среди буржуазной интеллигенции новейшей формации», имея, конечно, здесь в виду ту самую, по ленинскому определению, «колеблющуюся», «ренегатствующую» либеральную буржуазию, которая уже открыто переметнулась в лагерь реакции. Критик указывал, что Ф. Сологуб «отличается способностью угадывать настроения этой интеллигенции» и поэтому его «настроение», его вопиющий шовинизм... несомненно является «показателем п настроения широких слоев» буржуазной интеллигенции. Он «не остался одиноким», — говорит М. Ольминский о Сологубе, — нет, «голос его не прозвучал в пустыне», и это «доказывается уже одним тем, что звезда этого писателя нисколько не померкла... после напечатания статьи «Мира не будет»².

¹ См. статью М. Ольминского «Федор Сологуб о мировой войне» (1915) в сборнике его статей «По литературным вопросам». М., Гослитиздат, 1932, стр. 29.

² Там же, стр. 29 и 30.

М. Шагинян в книге «Путешествие в Веймар» отстаивала иное — общность культур разных народов, их взаимообогащение, неразрывность их духовных связей. Лучшие представители каждого народа, утверждала она, то есть люди творческого склада, своим трудом в веках и осуществляют эту связь. И еще одну важную мысль выразила писательница — поэт и мыслитель Гёте представал ей не только в историческом его величии, но и во всей жизненной, глубоко и естественно присущей ему человечности.

Спустя пятьдесят лет после юношеского паломничества в Веймар Мариэтта Шагинян в 1969 году совершила туда новое путешествие, о чем рассказала в «Письмах из ГДР»¹. Исторически между этими двумя поездками пролегли такие грандиозные события, как две мировых войны, Октябрьская революция в нашей стране, разгром фашизма и возникновение социалистической Германии.

Что же увидела писательница в современном Веймаре, находящемся в трагическом соседстве с Бухенвальдом, — его фашисты демонстративно разместили рядом с городом, являющимся святыней немецкого народа!

Веймар вновь для Мариэтты Шагинян предстал символом победы истинно человеческого начала над всяческим мракобесием. Об этом и говорит очерк 1969 года, где писательница сопоставляет разные эпохи, но единый «образ жизни» немецких гуманистов — Гёте, Шиллера, Виланда, Гердера — и антифашистов Бухенвальда, людей из «мира непереносных страданий», «борцов подпольного комитета против фашизма», борцов «всех национальностей», и прежде всего немцев — коммунистов, пролетариев, — ведь с их уничтожения начинал германский фашизм. Писательница утверждает: нет, ничто не может остановить движения истории, сметающего реакцию с пути человечества. Его «лучшие люди» «всегда и везде», при всех обстоятельствах остаются людьми, «не теряющими ни мужества, ни человечности», вносят они в жизнь свое, «неповторимое усилие», создавая непреходящие духовные ценности.

Мысли, идеи, гуманистическая направленность ранней книги Мариэтты Шагинян «Путешествие в Веймар» вы-

¹ Журнал «Дружба народов», 1969, №№ 8 и 9. В состав «Писем из ГДР» входит очерк, посвященный городу Гёте, озаглавленный «Веймар и Бухенвальд»; печатался также в «Литературной газете», 3 сентября 1969 г.

держали испытание временем. Идейные искания молодой писательницы в том переломном 1914 году шли вразрез с реакционно-декадентскими, упадочными настроениями предреволюционной эпохи и даже, точнее, развивались в прямой полемике с ними. Уже в этих ранних своих произведениях Мариэтта Шагинян выразила веру в человека, в его право и способность стать хозяином своей судьбы.

7

Работа над произведением, полемически озаглавленным «Своя судьба», шла в течение 1916 года¹.

В первом своем романе М. Шагинян уже нащупывает особую форму, столь характерную для всего ее последующего творчества,— романа интеллектуального, романа-дискуссии, спора, идейной схватки. В центре новой книги стоит проблема судьбы человека, а точнее — его права и долга управлять своей судьбой.

Тема эта была подготовлена длительным периодом духовного развития писательницы, итоги которому она как бы подвела в дни своих «гётеанских» странствий: «Оставаясь тем, что мы есть от природы, мы, в сущности, теряем себя». Ведь человек обязан самосовершенствоваться.

«Мы должны делаться,— заявляет писательница,— ибо самый процесс вырабатыванья из количественного фактора переходит в качественную ценность».

Мариэтта Шагинян считает долгом каждого человека «делаться», «вырабатываться», то есть самому создавать свой характер, организовывать и обогащать свой внутренний мир: «идея вырабатыванья навеяна веймарским домом Гёте»,— сознается она.

Однако просветительский идеал у М. Шагинян осуществляется не только через призыв к личному самосовершенствованию, но и к выполнению высоких творческих функций в обществе. История мира была бы «механична»,

¹ В 1918 г. в журнале «Вестник Европы», который редактировал Дм. Овсяннико-Куликовский вплоть до своего отъезда на юг России, появились первые шесть глав романа (в №№ с 1 по 4-й за 1918 г.). Публикация на этом прервалась, так как журнал вскоре перестал существовать. Полностью «Своя судьба» вышла в свет уже после гражданской войны, в 1923 г., вызвав споры в критике. В 1954 г. автором был опубликован новый дополненный вариант романа.

если бы ограничить в ней «творческую роль людей». Главное — в сознательном усилии человека, в его желании и стремлении «привносить в мир небывалое, и вот этот вечно привходящий небывалый элемент и можно назвать нарастанием качества из количества, интегрированием...»¹.

С размышлениями «веймарского» периода перекликаются мысли М. Шагинян о музыкальном творчестве, высказанные ею в переписке с Рахманиновым. Если музыка благотворно действует на человека, «очищает, организует, подымает его душу, возбуждает благородные и мужественные начала в нем, помогает ему бороться с хаосом, со стихийностью... наконец, соединяет его со всем человечеством, значит — это настоящая музыка... И если, наоборот, она развязывает в человеке его низменное, чувственное, хаотическое, мельчит и разрушает душу, то в какие бы оригинальные одежды ни была обряжена такая музыка — она реакционна, лжива, вредна...»².

Развивая эту тенденцию борьбы за «вырабатывание» личности, за сознательную, разумную организацию своего внутреннего мира, пишет М. Шагинян роман «Своя судьба», вступая в резкое противоречие с идеями литературы декаданса и с молодым, только возникшим фрейдизмом. На страницах ее книги идет напряженный идейный спор. В противоборстве, столкновении взглядов основных героев выявляется главная тенденция романа — отказ от пассивного участия в жизни, от подчинения хаосу бытия, темной власти непознаваемых и неуправляемых инстинктов. Современники сразу уловили всю остроту идейной дискуссии, заложенной в основе этого произведения.

Познакомившись с романом вскоре по его выходе в свет, известный общественный деятель, юрист А. Ф. Кони в личной переписке так характеризовал это произведение: «...тема, язык, чувство, основная идея, действующие лица — все превосходно! Роман оставляет впечатление чего-то пережитого нами лично»³.

Позднее, в мае 1928 года, Андрей Белый писал автору романа (оговариваясь: «кое с чем не согласен»), что «не

¹ М. Шагинян. Путешествие в Веймар. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 673, 674.

² «Воспоминания о Рахманинове», т. 2, стр. 115.

³ А. Ф. Кони. Собрание сочинений, т. 8. Письма 1868—1927 гг. Письмо от 3 мая 1923 г. Изд-во «Юридическая литература», 1969, стр. 316—317.

отрываясь, единым духом» прочел книгу; «очень умно, интересно»; «книга поднимает огромную тему». Но и спорил «формой романа — «это скорей художественно-философский диалог...»¹.

Действие романа происходит в глубине Ичхорского ущелья на Кавказе, в санатории талантливого психопатолога профессора Фёрстера, который всей своей практикой отрицает идеалистические концепции фрейдистов, утверждающих, что человек — это лишь игральное поле древних слепых инстинктов, что он находится в их власти и не может им противостоять.

Профессор Фёрстер объявляет главенствующим во внутренней, духовной жизни человека сознательное начало. На этом построена вся теория лечения больных в его санатории. Повествование ведется рассказчиком, молодым ассистентом профессора Батюшковым, приезжающим на работу в лечебницу Фёрстера.

Батюшков — это скромный, непритязательный человек, работага и «тихоня», стремящийся найти свое место в жизни и честно трудиться. «Свое место — вот единственная понятная мне большая цель...» — говорит Батюшков. Он себя весьма критически оценивает и даже высмеивает, а в действительности ему присущи и внутреннее благородство, и любовь к людям. Поэтому-то в его душе находят глубокий отклик гуманистические воззрения профессора Фёрстера, верным учеником и последователем которого он вскоре становится.

Фёрстера окружает группа преданных ему людей. Это и его близкие: жена Варвара Ильинишна, и дочь Маро, и сотрудники — доктор Зарубин, энергичный, деятельный человек, убежденный материалист и последователь великих русских «врачевателей и мыслителей» Сеченова, Пирогова, Боткина, презиравший фрейдизм и твердо уверенный, что «никогда русская медицинская наука... не спустится в эту лужу!», и фельдшер Семенов, «низенький, крепкий, уже весь седой, с приятным ярко-румяным лицом...». Его характерные черты — простота, душевность и крестьянский здравый смысл, который и помог ему верно подметить ахиллесову пяту фрейдизма: «...душу-то отдельно от человека лечить — это значит вроде как винтик отдельно от машины чинить. Не в винтике дело, а в

¹ «Новый мир», 1973, № 6, стр. 152.

том, как он машине служит». К ним-то и присоединяется Сергей Иванович Батюшков.

Другая группа героев — больные, лечащиеся в горном санатории. Описание их недугов носит у Мариэтты Шагинян явственно сатирическую окраску: это болезни буржуазной интеллигенции эпохи безвременья. Так, например, желчная старуха Меркулова больна «ненавистью к неожиданному». Она сносно себя чувствует, когда жизнь ее идет по раз заведенному порядку, но едва в ней что-либо хотя бы слегка нарушается, как старуха приходит в отчаяние, потом в неистовство и душевно заболевает. Студент-путеец «болен ожиданием несчастья». Адвокат Ткаченко страдает «диалектической болезнью»: на любое явление, событие у него всегда сразу две точки зрения, он часто теряет различие между противоречивыми позициями. Развитие недуга привело к тому, что герой стал «совершенно нечувствительным к отличию правды от лжи». Писатель Черепенников потерял ощущение действительности. «Он не умеет воспринимать событие иначе, как через литературную обработку». Реальные несчастья или несправедливости оставляют его равнодушным, но над описанием их в книгах Черепенников способен рыдать. М. Шагинян иронически подчеркивает, что «вся его душевная жизнь носит книжный характер». В описании заболевания этого героя она язвительно осмеивает «высокие» притязания декадентствующей интеллигенции. Черепенников, «видите ли, отзывается на высшую реальность, а потому живет искусством, а не жизнью», так как для него жизнь — это лишь «хаос, лишенный настоящей реальности».

Сатирическое разоблачение в романе эстетских, идеалистических теорий, разоблачение недугов буржуазной интеллигенции у писательницы имеет два плана: острой социальной сатиры и не менее острой философской полемики. В романе много идейных споров; здесь герои тщательно определяют собственные позиции, размышляют, ведут записи, анализируют свои и чужие переживания, поступки; Фёрстер излагает сущность выработанной им «системы» лечения человеческих душ, а точнее — болезней века. Но все духовные коллизии неотрывны в романе от движения событий: идейная позиция героя, та, какую он избрал, и определяет судьбу человека. Внутренние переживания, драматизм идейных столкновений в «Своей

«удьбе» — действительны, они вызывают события. Роман сюжетно развивается быстро, энергично.

И еще одна черта присуща произведению М. Шагинина — в нем выявлено многообразие духовных человеческих связей, взаимовлияний мыслей и поступков. Нет людей «сторонних», «нейтральных», — говорит писательница, — людей, которые проходили бы как тень через нашу жизнь. Нет, каждый оставляет след в душе другого человеческого существа, рождает какие-либо «импульсы» — творческие, как Фёрстер, или разрушительные, как Ястребцов.

Полемичен образ одного из основных героев «Своей судьбы» — Ястребцова. Он страдает раздвоением души, разрывом между волей и разумом. «Я боюсь своей души, — признается Ястребцов. — Я испугался моего безвластия над собственной душой». И он подводит под этот свой страх целую теорию. Душа сама по себе нейтральна, она neutral, утверждает Ястребцов, «подобно электричеству, пару, тепловой энергии, радио. Ведь электричество остается самим собой, возит ли оно вагоны или убивает людей при помощи американских стульчиков для смертной казни...».

Поэтому так опасна та цепь случайных импульсов, которые постоянно возникают извне и тотчас же находят для себя почву в нейтральной сфере, какой якобы является душа, начинают ее определять в столь же случайном направлении, пробуждая к жизни инстинкты, о существовании которых человек до этого и не подозревал.

«Представьте вы себе, что все, о чем бы ни говорилось в обществе, в газетах, все, о чем бы ты ни задумался нечаянно, — все это кажется вашей душе возможным. Я не говорю желанным, а вот именно только возможным. Читаю я, как присгав старуху избил, жулик нотариуса ограбил, старик девочку изнасиловал, — и чувствую, что все это могу и я тоже. Именно могу, а не то что хочу. Хотеть — то надо изнутри, а возможность связана с импульсом. И понимаю я, что мелькни только первый импульс, так уж мне из него не выкарабкаться». Ястребцов испытывает панический страх перед этой «неустойчивостью» души, хаосом, якобы царящим в ней, перед возможностью пробуждения в любую минуту инстинктов, дремлющих в подсознании. Это страх человека, утратившего управление собственным внутренним миром, находящегося во власти подсознательного начала, слепых инстинктов.

На протяжении всего романа идет спор между ведущими его персонажами. Ястребцов обладает собственной философией, которую противопоставляет теориям Фёрстера, и эта философия не что иное, как полемически раскрываемый Мариэттой Шагинян «фрейдизм в действии», логическое его развитие.

Фёрстер своей философией и своей практической деятельностью противостоит фрейдизму во всех его проявлениях. Он считает вредным пропагандируемое этой школой «аналитическое распутывание ассоциаций невротика», проникновение больного вместе с врачом «в отдаленнейшую подсознательную область» для снятия таким способом причин невроза. Это ведет, считает Фёрстер, к замыканию больного на самом себе, к существованию «изолированному, лишенному больших общенародных интересов». Ученик его, Батюшков, уловив мысль Фёрстера, восклицает: «Да ведь это... ассоциирование — это душевный разврат!»

Система Фёрстера, его метод лечения человеческой души в корне противоположен фрейдовскому: «Мы не развязываем, а пытаемся завязать распутившиеся в человеке узлы». Не углубление в область подсознательного, не поиски истоков древних инстинктов, а подчинение стихии переживаний, чувств, настроений человеческой воле и разуму — вот что отстаивает герой Мариэтты Шагинян. Человек — хозяин своей судьбы, а не слепое игралище случайных «импульсов». Он обязан формировать собственный характер, управлять им. Отсюда у Фёрстера и требование активизации положительных сторон человеческого характера, «психической корректуры».

Осуществляются эти требования не только извне, но, главным образом, изнутри, с помощью целеустремленных усилий самого больного. Он сам обязан приложить упорный, настойчивый труд для формирования, «налаживания» порядка в собственном внутреннем мире. «Мы подымаем самоуважение в больном (самый могучий фактор выздоровления!), — говорит Фёрстер. — А вместе с ростом самоуважения помогаем процессу борьбы больного со своими слабостями». Лечение души, по Фёрстеру, — это воспитание, закалка характера.

Батюшков, попав в санаторий, знакомясь с его обитателями, замечает в них характерную черту — нечеткость контуров их духовного облика: ведь хотя уже и намети-

лись, но еще не завершились те положительные изменения, какие были задуманы Фёрстером. Это характеры, находящиеся в процессе становления, формирования. Бакинников так и определяет свое первое впечатление от панагория: оно таково, «какое получаешь от тетради с низами. Все точно готовились быть людьми, а пока находились в состоянии замыслов».

Мариэтта Шагинян полемизирует с буржуазным психологическим романом начала XX века, который звал углубляться в «тайное тайных», в темные закоулки человеческой души, поэтизировал и объявлял извечной, непотопляемой игрою слепых инстинктов. Издеваясь над болезненной усложненностью духовной жизни, воспетой декадентской литературой, врач Зарубин восклицает: «Есть такой один момент в цепи наших поступков, когда человек, **ужоли** он животное разумное, homo sapiens, — вполне может остановить себя. Остановил развитие чувства — и факты пошли другой дорогой, уморил в себе червячка, не дал ему кушать, сдох червячок в зародыше, только и всего. А мы, видите ли, чуть червячок заведется, окружаем его поэзией, этаким ландшафтом, снеговыми вершинами, воображеньицем...»

Все развитие событий в романе ведет к отрицанию идеалистического взгляда на внутренний, духовный мир человека как на сферу, где действует лишь слепое иррациональное начало. Человек обязан сознательным усилием воли формировать себя самого, направлять свою судьбу, быть ее хозяином.

8

Важнейшим фактором процесса «налаживания» души, сознательного руководства внутренней жизнью, собственными чувствами, желаниями, а следовательно, и поступками автор романа считает труд. Так, Зарубин говорит о невозможности правильно судить о тончайших переживаниях человеческих, если отбрасывать их грубо реальную, земную основу. Он иронически заявляет своему собеседнику: «Вы судите-рядите о людях, словно все они живут на манне небесной. Выпадает у вас как-то, что люди зарабатывают в поте лица хлеб свой насущный. А ведь это главное».

Тема труда, формирующего личность, возникает в одном из эпизодов романа «Своя судьба», чтобы затем быть широко разработанной в последующих произведениях писательницы.

Фёрстер видит в труде средство «сцепления интересов» различных людей и включения отдельного человека в общую жизнь народа. В романе наряду с этой социальной стороной темы намечается раскрытие ее эстетической стороны — пока еще беглое, как боковая линия сюжета, но уже вполне явственное.

Один из больных Фёрстера — Лапушкин — по-ястребовски охвачен боязнью «первого импульса». Прошлое его — это цепь нравственных падений, безвольное подчинение порокам, им овладевавшим и господствовавшим над его сознанием. Организующим началом в жизни Лапушкина становится труд гравера. О своем деле он с гордостью говорит: «Тихое оно. Терпеливое. Бескорыстное. Душу налаживает».

Мариэтта Шагинян посвящает целые страницы поэтическому рассказу о работе гравера, о технологии его чудесного мастерства, о рождении рисунка. Это описание — не самоцель, а лишь повод к тому, чтобы раскрыть перерождение души маленького, ничтожного человека, происшедшее под влиянием красоты труда, радости свершения. Лапушкин в процессе работы обретает веру в себя, в свои силы: «...как на себя-то положиться нужно, чтобы все делать и делать, — поясняет он своему собеседнику. — Художник — он любит, музыкант — он сам себя слушает, стихотворец — он сам себе голос подает, и у всех-то, ажно у мастеровых, у плотников, — работа видимая, каждое достижение само себе цель». Но граверное дело не таково, здесь надо дойти до конца, закончить работу, и тогда только узнаешь ей цену. На этом пути могут быть и сомнения и колебания, но творец должен верить в себя, тогда он победит.

Вдохновляющая сила труда, творчества облагораживает героя романа, вселяет уважение к своему мастерству, рождает веру в себя.

В умелых руках гравера возникает тонкий и одухотворенный рисунок.

«Гравюра была наивная и грустная.

— Вот она где, радость-то, — довольным тоном произнес Лапушкин».

Но здесь, в споре с Фёрстером, казалось бы, все же побеждает Ястребцов, он успевает уловить в Лапушкине его неизжитый страх «первого импульса», поддерживает его, раздражает, приводит Лапушкина к гибели. Мариэтта Шагинян, однако, показывает, что конец этой жизни не закономерен: у героя уже накопилось достаточно внутренних сил, чтобы победить свою душевную слабость, чтобы спасти себя. Лапушкин не воспользовался тем, что уже завоевывал. Правда, он и не поддался старым порокам, устоял перед ними, но расплатился за это слишком дорогой ценой — жизнью. Таким образом, Ястребцов терпит поражение, ведь Лапушкин по существу опровергает его теории.

В сложных жизненных обстоятельствах скромный тихий гравёр сам избирает выход — экстремальный, но все же избирает его, проявляя решимость и душевную твердость. Трагизм в том, что этот выход показался Лапушкину единственным.

Мариэтта Шагинян раздумывает и над этической стороной труда. Одно из основных требований Фёрстера — воспитывать в человеке чувство ответственности перед другими людьми, чувство долга, нравственного идеала.

В первом варианте романа «Своя судьба», относящемся к 1916 году, внутреннее содержание этого долга определялось для писательницы христианским идеалом, самоотречением в пользу ближнего, самосовершенствованием. Именно здесь она надеялась найти взыскуемую ею «действительную философию». Но «христианство» М. Шагинян было весьма своеобразным. В романе носителем этического начала являлся священник — отец Леонид, еретик и нарушитель церковных установлений. Он выражал не официальную церковную религиозность, а некий нравственный христианский идеал, подлинную человечность. Отца Леонида в конце концов отлучили от церкви.

Налет христианского смирения содержался и в благостности Фёрстера, в его проповеднических речах. Каждый должен найти свое место в жизни и взять ту часть труда, какая приходится на его долю. Разлад интеллигенции с действительностью изживается путем отказа от миссии духовных вождей. Надо стать рядовыми людьми, довольствоваться малым, вернуться к прозаичной, обыденной, но зато реальной жизни.

Упадочной, деградирующей интеллигенции противопоставлял Фёрстер в первом варианте романа идеалистиче-

скую утопию, проповедь смирения и опрощения: «Ненавидеть не надо, потому что каждый человек хорош». Будем походить на «малых сих», ибо с ними истина. Это все сказалось и в его отношениях с женой, «неровней», основанных для обоих на стремлении «пострадать». Один из героев так и объяснял: Фёрстер «неровню» «смолоду своей женой сделал», и она это понимала, но всю жизнь смирялась. «Для себя» она б его уж «давно освободила, только не хочет сама того нарушить, чему он добровольно подчиняется, а чему именно — знаете ли? — «высокой мере», так и сказала!» И герой романа, а вместе с ним писательница видит в этих взаимоотношениях супругов Фёрстер «бессловесное самопожертвование, что держит их в какой-то праздничной радости, точно они уже в белых одеждах ходят, которые праведникам уготованы».

Однако эти рассуждения о красоте самопожертвования и праведничестве, весь этот христианский налет, который был свойствен ряду эпизодов романа, явно противоречил его духу, его здоровому реалистическому направлению. Естественно, что в последующих переработках «Своей судьбы» (в последнем варианте 1954 года) Мариэтта Шагинян пошла по линии очищения романа от всего наносного, от всего, что затуманивало главный его мотив — «высокой меры», ответственности личности перед обществом за свои поступки, мысли и чувства, за собственную жизнь, полномочным и рачительным хозяином которой обязан быть человек. Именно потому здесь и окрепла тема труда как опоры «действенной философии», как организующей силы в жизни народа и в жизни отдельного человека. Раскрывается основная тема и в романтической линии любви Маро, дочери Фёрстера, и рабочего Хансена, которые могут быть счастливы, лишь решившись преступить через страдания другого человека — жены героя.

Хансен — поэтическая натура, человек из народа, обладающий тонкой, чистой душой, отзывчивой на все прекрасное. Все, что его окружает в семье, представляется Маро пошлым и убогим, принижающим его. «Лисичка» жена — маленькая мещаночка, теща, похожая на куклу из папье-маше, «бумажная ведьма», тесть — стеснительно кашляющий в ладошку ничтожный старичок. Маро не верит в то, что Хансен может быть счастлив в семье, которая является для него лишь тяжким жизненным грузом. И в этом девушка ищет оправдания собственному чувству к

Хансену. Она не только страстно любит его, но и хочет сделать счастливым. Ей кажется, что она борется с несправедливостью судьбы, случайно соединившей внутренних чужих людей, тогда как Хансен и она созданы друг для друга. Она готова идти всему наперекор, борясь за право на счастье. «Подчиняйся, смиряйся... Значит, всю пакость, какая есть в мире, принять как должное, неизбежное, значит — терпеть, и терпеть... ради спасения души? Этого вы хотите?» — в гневе бросает она своим родителям, которые пробуют ее остановить, заставить разумно оценить свои поступки. Маро охвачена страстью и действует, покорная чувствам, подчинившим ее своей власти.

Хансен также любит Маро. Но он сдерживает свое чувство, понимая, что это «невозможное счастье», невозможное не в силу внешних причин — сопротивления его семьи, неодобрения родителей Маро, необходимости преодолеть разнообразные препятствия общественного порядка, — нет, сильнее всего внутренние причины: чувство долга, ответственности перед близкими, которых нелегко оставить даже ради сильного нового чувства. Хансен, уже ничего не скрывая от Маро, все же усилием воли подавляет свои переживания. «Он оторвал ее руки, сжал их в своей мощной ладони и, тяжело дыша, глядел на нее. Во взгляде его была странная решимость.

— Ну, пусть так и мне. И все-таки это еще ничего не значит, не все угодное нам дозволено».

Маро для него прекрасная, светлая, но недостижимая мечта, любовь, на которую он не имеет права.

Хансен — цельная натура, и даже когда чувства одерживают над ним верх, он все же сильнее, сдержаннее мятущейся Маро, которая «любила и боролась между любовью и ее недолжностью». Он знает, па что идет, тогда как Маро ищет и казуистически находит множество ложных оправданий своей любви.

Стихийная страсть девушки, казалось бы, является вызовом теориям Фёрстера и подтверждает фрейдистские идеи о главенстве иррационального начала во внутренней жизни человека. Вокруг Маро разгорается борьба, идет спор о долге и чувстве, о праве одного человека преступить через счастье, а быть может, и жизнь другого. Снова в жестоком столкновении предстают здесь два идейных противника — Фёрстер и Ястребцов.

Последний следит за развитием чувства Маро и под-

держивает разгорающееся пламя. Он подводит под переживания девушки своеобразное «теоретическое» обоснование, используя как пример неудачную семейную жизнь одной из больных санатория, артистки Дальской. Она бессмысленно ревнует своего мужа, некрасивого и никчемного человека, «амфибию», который все покорно терпит. Семейная жизнь для них обоих — непрерывная цепь ссор, взаимных терзаний и мучений. Ястребцов на этом примере и строит свои теоретические выводы: «И вот на основании таких случайных, чаще всего нечистых, реже безразличных и почти всегда не глубоких союзов возникает этическая проблема, возникают жестокие нравственные конфликты. Не прелюбы сотвори... кого и что защищает эта заповедь?» Подобные семейные союзы он называет «грязными кочками», которые не грех, а вроде даже и долг каждого скосырнуть, разрушить.

Фёрстер не приемлет ястребцовский нигилизм, важна забота о будущем семьи, необходимо созидание семейного союза. Требования общественной морали, отвергаемые Ястребцовым якобы во имя «подлинных чувств», являются организующим, цементирующим началом, воспитывая в человеке «ответственность перед собой, перед близкими, перед обществом». Сам Фёрстер в своих отношениях с семьей придерживается этого высокого морального принципа. Его отношения с уже далеко не молодой женой основаны на глубоком взаимопонимании и дружбе. Варвара Ильинишна кажется молодым врачам покорной и неумной — «опарой». А в действительности она душевный и деятельный человек, глубоко понимающий дела и стремления своего мужа, внутренне ему близкий.

Варвара Ильинишна и Фёрстер оба с большой деликатностью влияют на Маро.

Родители не останавливаются и перед прямым вмешательством в ее переживания, считая своим правом руководить девушкой в критические дни ее жизни. Они прямо говорят дочери, что идет она неверным путем, отставая своеволие чувств и забывая о долге, об ответственности перед собой, Хансеном и его семьей. Маро по-ястребцовски кричит отцу: «Сколько браков, похожих на простую случайность...» Так что же, значит, человека надо лишить «надежды на исправление зла»? Но Фёрстер поселяет в ее душе сомнение: а вправе ли она решать этот вопрос? И почему же, решив его в свою пользу, она не за-

идеала столь страстно желаемого счастья? «Мы ничего тебе не внушаем, не требуем, не насилуем, мы уважаем Хансена, он хороший, честный, обаятельный человек. Но ведь ты несчастна, Маро. Не в нас препятствие, в тебе препятствие. Мы друзья тебе, давай разберемся разумно — в чем тут дело».

Слепой страсти Маро Фёрстер противопоставляет сознание и волю человека. Он не предлагает дочери просто «мирить» свои чувства, подавить их, он требует от нее большего — чтобы она оценила собственные поступки с позиции высокого морального идеала, высокой требовательности к себе и окружающим людям. «Суди себя высоким судом, девочка», — завещает ей Фёрстер. И с этих позиций любовь к Хансену предстает в ее настоящем свете, как своеволие страсти, не как смелость и сила, а как слабость. Фёрстер с его «высокой мерой» человеческих поступков и переживаний побеждает и в этом споре с Ястребцовым.

Позднее, уже в шестидесятых годах, в книге «Четыре урока у Ленина» писательница вновь обратится к проблеме подсознательного, стихийного. Фрейдистские теории «безбудущны», — твердо убеждена М. Шагинян. «Развязывание стихийности» не порождает ни в социальной жизни общества, ни в его искусстве никакого движения. Ориентировкой на «подсознательное» фрейдизм разрушает искусство, приводит к «худосочию» содержания, к тому «разорванному беспорядку в логике формы», какой стал теперь «обычной манерой» на Западе. Приверженцы «стихийности» духовно неподвижны, не видят, не воспринимают реальной диалектики жизни, ее развития. А преувеличение, гипертрофия стихийных начал во внутреннем мире человека способны привести лишь к духовной трагедии. «Развязывание «подсознательного» — это, может быть, самая горькая и обезчеловечивающая нас катастрофа современности», — говорит М. Шагинян.

Разрушительные, антисоциальные тенденции фрейдистских теорий, всю их опасность сразу уловила писательница и еще в те далекие предоктябрьские годы вступила с ними в непримиримый жестокий спор. В романе мощно звучит мотив веры в силу разума, сознательно направленной воли: ведь «человек не пыль дорожная, чтобы летать вместе с ветром». Все его поступки должны определяться нравственным долгом, долгом перед обществом.

Глава вторая

1

Октябрь 1917 года знаменовал начало новой эры. Трудовой народ, свергнув правящие классы, взял власть в свои руки. Коренная ломка старых общественных отношений, быта, нравов обусловила внутреннее переустройство духовного мира людей. М. Шагинян остро ощутила драматизм и героическую романтику происходящего.

Революция застала ее на Дону, где писательница находилась вплоть до конца 1920 года, став свидетельницей жестокой классовой борьбы, отчаянного сопротивления реакции, ее зверских попыток расправиться с молодой Советской республикой. Но революция победила. «Простучали по развороченным гранатами улицам копыта буденовцев. Взялось красное знамя повсюду, где болталось трехцветное. Запестрели по стенам плакаты. Мы вступили в страну чудес из-под кабацкой одури и нагайки Врангеля»¹.

В начале ноября 1920 года Мариэтта Шагинян уезжает сначала в Москву, а затем в Петроград², где начинает активно сотрудничать в газетах, а также в журналах «Петербург», «Летопись Дома литераторов», в еженедельнике «Жизнь искусства». Писатели Петрограда объединились в это время вокруг А. М. Горького, который основал издательство «Всемирная литература» и привлек к участию в нем широкие круги интеллигенции.

В литературной среде происходило в ту пору резкое размежевание. Часть писателей перешла в лагерь рево-

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 2, стр. 618.

² «Увидя, что в Москве не устроиться, я отправилась в Петербург к Горькому, где и прожила, выписав из Нахичевани с помощью А. М. Горького свою семью, с 1921 по 1927 год» («Советские писатели. Автобиографии в двух томах», т. II. М., «Художественная литература», 1959, стр. 650).

иции, другая, как вспоминает М. Шагинян, «саботировала советское строительство», считала даже «политически зазорным печататься в советских газетах». Эта часть интеллигенции «отсиживалась от революции в раздраженном бездельи»¹. С первых же шагов своей литературной деятельности в Петрограде Мариэтта Шагинян определяет собственную позицию, опубликовав в декабре 1920 года статью «Кое-что о русской интеллигенции», где она резко выступает против саботажа, говорит «о позоре психологической «отсидки», «о необходимости разбить стеклянный колпак и выйти на воздух, которым дышит страна...»². Этой статьей, как и последовавшей за ней второй — «Театр в Москве»³ — в защиту нового, революционного театра, а позднее очерком «Как я была инструктором ткацкого дела»⁴ и двумя полемическими «Письмами из Петербурга»⁵, Мариэтта Шагинян сразу же врезается в самую гущу ожесточенных идейных схваток тех первых лет становления нового общества.

С трибуны Восьмого Всероссийского съезда Советов, собравшегося в конце 1920 года — с 22 по 29 декабря, — были провозглашены победа на Западном фронте и полный разгром Врангеля, а это и знаменовало долгожданное окончание гражданской войны. Победа открывала народу путь к «хозяйственному строительству». Прозвучали полные энергии, оптимизма слова о том, что в стране, «истерзанной нападениями бандитов, белогвардейцев, наемников свергнутого рабочими царско-помещичьего строя и международных империалистов», Восьмой съезд Советов является первым, «получившим счастливую возможность приступить во всем объеме к непосредственному разрешению хозяйственных вопросов страны»⁶.

Коммунистическая партия призвала страну к новому

¹ М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 661.

² М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 35.

³ Обе статьи напечатаны в газете «Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов»; первая 9 декабря, а вторая 14 декабря 1920 г.

⁴ Журнал «Новая Россия». Петроград, 1922, № 2.

⁵ «Письма...» опубликованы были в журнале «Россия». М., № 1 и 3 — август и октябрь 1922 г.

⁶ «Известия Всероссийских Советов рабочих депутатов», 31 декабря 1920 г

наступлению: надо было одолеть голод и нужду, эпидемии, бушевавшие на бескрайних наших просторах, одолеть разруху.

Совершенно конкретная и сугубо практическая программа действий выдвигалась коммунистами, программа даже прозаическая, но по тем временам она казалась почти сказочно-несбыточной: «Еще год — и если мы напряжем наши силы, мы не будем мерзнуть в неосвещенных домах. Еще два-три года — и мы восстановим железные дороги и пустим в ход все заводы страны. Еще три-четыре года — и в Республике не будет раздетых и разутых. Еще пять лет — и мы окончательно залечим раны, нанесенные войной нашему хозяйству». Так говорилось в обращении «Ко всем трудящимся России»¹. Мало того, на заседаниях съезда по-деловому уже определяли главные звенья восстановительных работ — транспорт и топливо, — для железных дорог, для заводов и фабрик.

Все было разрушено, разгромлено, все надо было налаживать, выправлять, восстанавливать.

Об истинном состоянии экономики страны на съезде Советов было сказано резко, по-деловому, с беспощадной прямотой. Так, в начале ноября 1920 года, готовя материалы к съезду, полномочная Комиссия Совнаркома обследовала положение дел с топливом, побывав в Донбассе, и установила необходимость принятия «героических мер». Надо было немедленно наладить снабжение Донецкого бассейна, и туда перебросили «несколько поездов с продовольствием, фуражом и вещевым довольствием». Но главное — требовался срочный ремонт всего «рудничного парового хозяйства», ремонт, который не производился «почти с начала войны». Обнаружилась катастрофическая нехватка квалифицированных кадров, возникшая в результате войны 1914—1918 годов, а затем войны гражданской — обе «вырвали и разбили ряды некоторых важных групп квалифицированных рабочих»².

Но вопреки всем трудностям прозвучало на съезде Советов и нечто необычное, совсем особое по своей новизне: нет, нужно не только восстанавливать, возвращать на старый уровень жизни, но и создавать то, че-

¹ «Известия Всероссийских Советов рабочих депутатов», 31 декабря 1920 г.

² Там же, 2 декабря 1920 г.

то не было дотоле, перестраивать бытие человеческое на новых началах. Прозвучало это прежде всего в деловом докладе Кржижановского об электрификации страны.

«Электричество народилось еще в старом хозяйстве мира», — говорил докладчик. Но именно «благодаря электрической энергии является возможным подход к такому обладанию над силами природы, к созданию таких могучих производственных центров, что частная собственность уже не мирится с этой силой». Речь шла в докладе о том, чтобы «огромные реки заковать в каменные одежды», построить электростанции, которые «будут влиять на жизнь целых районов страны», об «объединении всех этих районов и создании единого хозяйства»¹.

Размах, грандиозность, величие продуманно-деловых планов не могли не увлечь современницу событий — Мариэтту Шагинян, с ее жаждой реального дела. Отсюда надор и воинствующий запал ее публицистики.

Обе статьи 1920 года — «Кое-что о русской интеллигенции» и «Театр в Москве» — явились утверждением идейной и общественной позиции М. Шагинян. Первая из этих статей по сути представляла собой политический фельетон, в котором беспощадно осмеивалась «саботирующая интеллигенция». Мариэтта Шагинян создала здесь остросатирический образ интеллектуала: «праздноболтающего», жалкого, — тратит он время на пустое «хождение из угла в угол» и «брезгливые нападки на «царство хамов», — растерявшегося и просто-напросто житейски беспомощного «от полной неспособности к будничному труду». Осмеивает М. Шагинян его извечные претензии на роль хранителя подлинных ценностей культуры, свечотча передовых идей и выразителя «высших запросов духа»... Внутренний мир подобного «интеллектуала» обнажает писательница через сатирически осмысленную бытовую деталь. До революции «интеллигентская квартира» была как бы маленьким бастионом культуры. Теперь в ней развал, «библейское запустение». Что же произошло? Нужда, голод, разруха? Тяготы жизни, быть может? Да, несомненно. Но ведь тяготы эти испытывают сейчас все. Однако у «саботирующих» они имеют особую подоплеку. «Он непротивленец, — иронически восклицает писательница, — непротивленец по природе». Ведь это тот

¹ «Известия...», 24 декабря 1920 г.

слой интеллигенции, который всегда был близок к правящим классам социально или хотя бы только духовно. И растерялся в годы гражданской войны, и озлобился этот носитель «высших запросов духа» потому, что рухнул привычный жизненный порядок: «Не год и не три года, а столетия, даже тысячелетия жили вокруг него те «хамы», которые нынче отказались на него работать». Вот здесь-то и скрыты глубинные корни его саботажа, его «отрицания происходящих перемен», его идейных «несогласий».

Вторая статья «Театр в Москве», хотя как бы и ставит себе скромную задачу лишь обозреть новые постановки столичных театров, в действительности не менее обобщенно-полемична, чем первая.

Мариэтта Шагинян, рассказывая об «оживлении теоретических споров» в театрах, о смелости их «практических опытов», идет дальше и на основе этих новых явлений определяет свои требования к творческой интеллигенции. Здесь вновь возникает обобщенный образ «русского интеллигента», но в корне отличный от обрисованного ранее — от засевших по своим запыленным норам «молчальников», способных лишь жаловаться, исподтишка иронизировать и отвергать новую действительность. В статье о театре писательница рисует образ подлинного носителя заветов культуры, того, кто не перестает созидать и сегодня, кто творчески трудится для народа и вместе с народом. Реальными фактами подтверждает Мариэтта Шагинян основную мысль статьи — революция открывает широкий простор для смелых исканий, для новаторства. Сама природа театра, говорит писательница, «насквозь социальна, и современность несколько не утесняет и не обесценивает его деятельности. Наоборот, он свободнее в искании своих путей и ближе к массе, чем когда бы то ни было раньше». Ведь только революция распахнула двери театров и музеев для людей из народа¹, связала деятелей культуры с массами.

¹ Сорок с лишним лет спустя, во время поездки по Франции, городской музей живописи в Гренобле напомнит М. Шагинян о первых годах Октября: ведь Великая французская революция проделала ту же работу, свезя в музей «сокровища королевских дворцов... из графских поместий бежавших эмигрантов и добавив к ним собрания «князей церкви», богатейших лиц духовного сословия» (см. ее «Зарубежные письма». М., «Советский писатель», 1971, стр. 32).

Два характерных образа выступают в статье, как бы олицетворяя собой, своей театральной деятельностью, два типа творческой интеллигенции, — Таиров и Мейерхольд. Первый из режиссеров принадлежит, по мнению писательницы, к тем, кто не имеет еще «программы», «не выставил никаких литературных ловушек». И делать это ему рано, «покуда серия его блестящих опытов не достигнет органической полноты», той, что сама «лучше всякой программы» будет свидетельствовать, «куда хочет идти театр и куда он идет». Камерный театр еще в пути, и фантастика гофмановского капризничю «Принцесса Брамбила» и мистерия «Благовещание» Клоделя — этапы его исканий. А пока критик относит Таирова к «режиссерам-практикам», еще «очень смутно и неопределенно знающим, чего они хотят достичь, но великолепно ощущую, нюхом находящим превосходные сценические постановки». Ничто им не мешает развивать свой талант, искать, экспериментировать. Но есть иной творческий тип — это тот, кто знает цель, кто ясно определил свою идейную позицию. Таков, по мнению М. Шагинян, Мейерхольд, стремящийся к созданию «театра массового действия». Режиссер обращается к народным массам, он говорит с ними как трибун; говорит о главном — о революции, о борьбе. У него «к соучастию в действии вовлекается весь зрительный вал». А это — «в духе эпохи».

Мариэтта Шагинян вмешивается в дискуссию, которая развернулась вокруг постановки пьесы «Зори» Верхарна. Писательница безоговорочно защищает Мейерхольда от нападок противников. Ее увлекает жизненность спектакля, связь его с сегодняшней жизнью страны: «...актеры вышивали по авторской канве самые современные рисунки; гонец говорил о злободневных политических победах, читались настоящие декреты нашего правительства, пелся настоящий, наш «Интернационал», подхватываемый залом, и актеры сновали между зрителями, возникая из массы и растворяясь в массе». Завершая статью, М. Шагинян говорит о «Зорях»: «Я считаю эту попытку... крайне значительной, а главное — очень плодотворной для будущего...»

Совершенно очевидно, что искания Мейерхольда, его приход к революции, служение ей были для М. Шагинян воплощением подлинного творческого духа. Она нарисовала образ ищущей, созидающей интеллигенции, которой

с Октябрьской революцией открылись невиданные просторы для деятельности.

Своими полемическими статьями в декабре 1920 года Мариэтта Шагинян вступила в резкий конфликт с литературной средой, где ее, по словам самой писательницы, «еще помнили как символистку и воинствующую христианку», а теперь видели ярким защитником Советов. После первых же своих статей писательница попала почти в полную изоляцию. «Страшное оружие, ранившее в то время острее и смертельнее... — «неверие в искренность»... (им были запуганы многие слабые души...) — это страшное оружие было со всей силой обращено и на меня...»¹ — вспоминает она последовавшие затем трудные месяцы в Петрограде 1920—1921 годов.

Но Мариэтта Шагинян упорно отстаивала то, во что уверовала, хотя для нее «эта подчеркнутая враждебность почти всей петербургской литературной общественности была трагедией»². Произошел разрыв и со многими старыми друзьями. Об этом рассказал поэт Владислав Ходасевич, с которым Мариэтту Шагинян в разные лагеря развела революция. Позднее, в своих воспоминаниях, уже покинув родину³, он сам напишет, — ставя себе это в заслугу, — что был среди тех, кто пытался «образумить» Мариэтту Шагинян, «которая сделалась большевичкой», однако натолкнулся на неуступчивую твердость писательницы. Это ясно проступает в его раздраженно-иронической зарисовке их тогдашней встречи. Он иронизирует над горячностью, увлеченностью своей собеседницы, полной впечатлений от событий на юге, где наголову были разбиты белые армии; его раздражает, злит ее безоговорочное отрицание «саботирующей интеллигенции», которая не выдерживает никакого сравнения с «большевицкими робеспьерами», энергично взявшимися за восстановление страны. Зарисовка этого «спора на улице» дана Вл. Ходасе-

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1, стр. 35.

² Там же.

³ Выехал В. Ходасевич в 1922 г. сначала в Берлин, где сотрудничал в журнале «Беседа» у Горького, а затем с 1925 г. переехал в Париж, примкнул к белоэмигрантским кругам. М. Горький писал о нем: «Мой «друг» Ходасевич тоже оказался в милюковской газете, пишет там очень плохо, малограмотно, натужно» (13 июля 1925 г. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, стр. 433).

ничем несомненно тенденциозно и все же позволяет уловить подлинный смысл событий: сценка на улице Петрограда 1920 года показала и то, как резко идейно расходились люди, и то, как революционные идеи проникали в самую гущу демократически настроенной интеллигенции, схватывая современников своей исторической правдой.

О идейных столкновениях тех лет рассказывает и Михаил Слонимский в своей «Книге воспоминаний», описывая своеобразный быт знаменитого петроградского «Дома искусств», где жила и Мариэтта Шагинян. «В громадной кухне возникали, как в клубе, ожесточенные споры на самые острые темы». Здесь схватывались по религиозным проблемам Аким Волинский — критик, философ-идеалист, «почетный гражданин города Милана (за книгу о Леонардо да Винчи)» с молодым советским журналистом, «редактором антирелигиозной газеты «Вавилонская башня», сотрудником «Красной газеты» (псевдоним «Милицейское око»)), который неустанно громил библейских апостолов и самого римского папу. «Входит с чайником в руке Мариэтта Шагинян... Она останавливается по дороге к единственному действующему в доме крану и обрушивается на тех интеллигентов, которые ноют и жалуются, вместо того чтобы бороться вместе с большевиками. Нытиков тут в данный момент нету — но это неважно...», — с добрым юмором завершает автор свою зарисовку¹.

Да, но не всегда эти споры были столь безобидно-бытовыми: расхождение во взглядах имело мировоззренческую и политическую подоплеку. В самом начале 1921 года Евгений Замятин провозгласил деление литераторов на «юрких» и «не юрких»². Правда, была им названа и третья категория — «пролетарские», но они, по замятинскому определению, возвращали литературу «к шестидесятым годам» и «пытались» быть авиаторами, «оседлав паровоз». И полемика велась не с ними. К «не юрким» Замятин отнес тех, «кто молчат», — они-то и представляли для него «подлинную» литературу. В «юркие» попали все начавшие работать с советской властью. Прицепив им издевательский ярлык, Замятин прежде всего отнес сюда

¹ М. Слонимский. Книга воспоминаний. М.—Л., «Советский писатель», 1966, стр. 60.

² Евгений Замятин. Я боюсь. Журнал «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 43—45.

левое крыло литературы во главе с Маяковским. «Нак-
юрчайшими оказались футуристы», — зло писал он. И со-
жалел о Маяковском (а с тех пор литературная реакция
все продолжает повторять эту давно обанкротившуюся
версию), который якобы раньше был — новатором: «Эди-
сон, пионер, каждый шаг которого — просека в дебрях»,
а теперь «вышел на ископыченный большак...». Так рас-
правлялись «молчащие» с теми, кто принял Октябрьскую
революцию и открыто отдал ей свой талант.

С отповедью Замятину выступил Константин Федин¹.
Он иронически спрашивал автора «Я боюсь», — а почему
же все-таки молчат эти, столь прославляемые им «подлин-
ные» писатели, или — по его характеристике — «безумцы,
отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики»?
И «откуда у «молчащих писателей» мандат на единоличное
владение «подлинной» литературой»? Федин справедливо
напомнил слова Александра Блока, обращенные к интел-
лигенции, — не только о «праве, но и обязанности» писате-
лей новой эпохи слушать «великую музыку будущего, зву-
ками которой наполнен воздух...». Нет, беда, а не заслуга
«молчащих» в том, что они не слышат, вернее, не хотят
слышать этой блоковской «великой музыки будущего»;
беда их в «разрыве с звучанием масс», — говорил молодой
писатель. Вот потому-то «мертвым капиталом» залегли
«молчащие». Но, по существу, отповедь Евгению Замятину
еще до выступления К. Фебина дала Мариэтта Шагинян
в статье 1920 года «Кое-что о русской интеллигенции»,
нарисовав сатирический образ «молчащих», напрямик ска-
зав о классовых, реакционных корнях этого саботажа. Не-
изгладимой была память о «месяцах вражды и закрытости
нашей среды перед всем тем, чем дышала страна...»² —
скажет позднее об этом писательница. Острая публици-
стика Мариэтты Шагинян, полемика с тех же позиций
Константина Фебина с неоспоримым тогда авторитетом
Евгения Замятина, претендовавшего на роль руководи-
теля и литературного ментора «молодых», — все это от-
четливо свидетельствовало о противостоянии двух ла-
герьей.

¹ Речь идет о рецензии К. Фебина на первый номер «Дома
искусств» в журнале «Книга и революция». Пг., 1921, № 8—9,
стр. 85—86 (вышел этот номер 20 мая 1921 г.).

² М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 1,
стр. 35.

Видный петроградский актер и одаренный режиссер, активный участник создания агитационного театра первых лет после Октябрьской революции А. Мгебров¹ также рассказывает об этом накале борьбы: «Однажды один из больших наших поэтов эпохи символизма, теперь уже покойный, встретив меня на улице в те годы, сказал мне: «Как вы могли, Мгебров, вы, художник, пойти работать в Пролеткульт?» Я просто ответил ему на это: «Я пошел туда учиться». И действительно, работа в новом, невиданном дотоле театре, в театре на площади, связанном с массами, не боящимися говорить подчас языком плаката, обогатила актера-творца. «Октябрь захватил меня своей глубиной и широтой человечности, прозвучавшей в нем вместе с новыми песнями».

В накаленной атмосфере идейной борьбы не так-то просто было отстаивать свое право на революционное творчество — порой это равнялось подвигу.

Вопреки «молчащим» и вызывающе «бездействующим» — даже тем из них, с кем Мариэтту Шагинян связывала долголетняя личная дружба, — писательница, как и многие ее одаренные современники, радостно отдалась могучему потоку новой жизни.

Сказался здесь не только активный характер писательницы, но и тот жизненный, социальный опыт, который был уже накоплен ею в бурные годы гражданской войны на Дону. «О чем я тогда писала? — вспоминает М. Шагинян. — Голова моя была полна мыслей и тем от реально пережитого, и я стремилась в газету, естественно, чтоб поделиться с читателем этими мыслями»². Горячность ее происходила от стремления пробиться сквозь скорлупу скепсиса, иронии многих сотоварищей по литературе, той брони неверия и непонимания происходящих перемен, которой они отделили себя от жизни, от всего, что кипело, возникало, строилось вокруг.

2

Очерк «Как я была инструктором ткацкого дела» (1922) и последовавшие за ним в том же году «Письма

¹ А. А. Мгебров. Жизнь в театре, т. II. М.—Л., 1932, стр. 499 и 301.

² М. Шагинян. Автобиография. «Советские писатели». т. II. М., 1959, стр. 650.

из Петербурга» имеют в творчестве Мариэтты Шагинян отнюдь не автобиографическое значение — они существенное звено в той широкой литературно-публицистической, а точнее, острой идейной полемике, которая разгорелась в 1922 году у нас и за рубежом.

Спор шел о дальнейших исторических путях России; о судьбе русской культуры, о месте интеллигенции в коренном преобразовании страны. Спорили о путях и методах, о самой возможности переустройства человеческого бытия. «Насилие» или «гуманизм»? Начнется ли действительно созидание нового, совершенного общества или все ограничится разрушением старого? Так ставился вопрос. И ответы давались непримиримо антагонистические, отражавшие накал политических страстей той эпохи.

Споры эти ожесточались трудностями и тяготами первых лет после окончания гражданской войны. В феврале 1921 года В. И. Ленин, выступая перед партийным активом, говорил, что положение страны «ухудшилось и во внутреннем и в международном отношении». И перечислял новые узлы противоречий, новые возникшие сложности. «Мир с Польшей до сих пор еще не заключен, внутри — рост бандитизма и кулацкие восстания. С продовольствием и топливом громадное ухудшение... Сейчас из Сибири подвоза нет, так как кулацкими повстанцами прервана железнодорожная линия»¹.

Да, трудно было уверовать в начало новой эры, когда Советская Россия еще находилась в развалинах, а голод и эпидемии душили ее с беспощадной жестокостью. Современникам представляли апокалиптические картины разрухи. Особенно это было обнажено в Петрограде (известный ученый, лингвист и этнограф В. Т. Тан-Богораз горестно назвал его «мертвым городом Брюгге, усопшим на Неве») ². Об этом по-деловому, ничего не смягчая, говорили и писали в газетах; об этом думали партийные организации города. Специальное совещание созвали в январе 1922 года, чтобы выработать план борьбы с сыпным тифом, который вспыхнул с удвоенной силой «под влиянием голода в Поволжье и прибытия в Петроград беженцев из пострадавших губерний». Положение города стано-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 42, стр. 348.

² «Россия», 1922, № 1, август, стр. 16—17.

нилось все более катастрофическим: водопровод и канализация «в плохом состоянии», топлива и света нет, население голодает, одна девятая его переболела уже тифом, но «иммунитет непрочный», заболевают вновь. «Горючий материал имеется, и беженцы были теми искрами, которые раздули эпидемический пожар»¹.

Разрушался и самый город. «Внешний вид Петербурга постепенно меняется», — рассказывала газета «Жизнь искусства», — исчезают деревянные дома, «идущие на топливо», разрушаются «каменные здания, которые не могут быть теперь отремонтированы. Так, обваливается здание Литовского рынка. Приходят в негодность амбары Никольского рынка. Нужно будет скоро снести развалины Литовского замка, ибо они становятся опасными для прохожих»².

Нужно было принимать срочные меры для спасения города и его обитателей. Были созданы «рабочие комиссии по чистоте», объявлены трудовые мобилизации, «обязательные работы по очистке снега»³. Действовали и своими силами и даже пытались привлекать зарубежных концессионеров для работ «по восстановлению разрушенных домов в Петрограде...»⁴.

Вину за разруху в стране противники целиком возлагали на Октябрьскую революцию. А между тем разрухой охвачен был весь Запад, даже там, где не было и зачатков революционных потрясений, даже страны-«победительницы». Порождена эта разруха была первой мировой войной, от которой всем трудно было оправиться, а тем более Советской стране, перенесшей еще и гражданскую войну, и нашествие интервентов. От революции требовали чуда; а она лишь приступала к тяжкому восстановительному труду. Будущее было еще неясным, неизвестным, потому идейные дискуссии обретали такую остроту.

¹ «Петроградская правда», 13 января 1922 г.

² «К вопросу о разрушающихся зданиях старого Петербурга». «Жизнь искусства», Пг., № 650—651—652, 5—8 и 9 января 1921 г. Газета сообщала, что так как «с этими зданиями связана известная эпоха Петербурга», а отремонтировать их в условиях жестокой разрухи немыслимо, то «секцией изобразительных искусств второго городского района» решено просить художников, чтобы они «маслом зафиксировали все эти здания».

³ «Петроградская правда», 3 января 1922 г.

⁴ «Восстановление домов (Договор с германской фирмой)». «Петроградская правда», 6 мая 1922 г.

Дискуссия шла и в зарубежной печати. В споре о творческой или разрушительной силе революции столкнулись взгляды Анри Барбюса и Ромена Роллана¹. Их объединяло решительное отрицание буржуазного общества, особенно порождаемых им империалистических войн, и разъединяло в ту пору решение вопроса о методах изменения общественной структуры. Анри Барбюс утверждал, что «слова разума не имеют непосредственной власти над жизнью», необходима ломка порочных социальных отношений. Он писал: «С какими бы прекрасными и громовыми проклятиями ни выступали герои справедливости и человечности, войны все равно возобновятся, потому что социальные причины войн остаются неприкосновенными». Обращаясь к Ромену Роллану, он упрекал гуманистов в «благородном и ужасном бессилии», в стремлении к некоему «чудотворному разрешению» социальных противоречий. А Ромен Роллан в открытом письме другу-противнику говорил о суровом «рационализме» Барбюса, об упрямом следовании им «политическим доктринам» и провозглашал своим *specto* защиту самых высоких этических ценностей: «свободы, истины и человечности», рассматривая их тогда еще отвлеченно-гуманистически.

По кардинальному вопросу о творческой силе революции столкнулись и другие современники, высказался и Андрей Белый, который работал в это время вместе с Горьким в его журнале «Беседа» в Берлине².

Отъезд А. Белого за границу осенью 1921 года³ не был эмиграцией; вызвали его непереносимые тяготы жизни в голодном, разоренном Петрограде. Провожали Белого по-хорошему, с доверием и уважением. Газета «Жизнь искусства» сообщала: «16 октября состоялось два вечера, посвященных творчеству Андрея Белого и сопро-

¹ Выступления писателей опубликованы в № 2 журнала «Новая Россия» в июне 1922 г.

² Владимир Лидин в книге «Люди и встречи» («Московский рабочий», 1965, стр. 185) вспоминает о своем свидании в Берлине с А. Белым в 1922 г. «Совместно с М. Горьким он редактировал тогда журнал «Беседа».

³ Андрей Белый находился в Германии «с осени 1921 г. до осени 1923 г.», когда вернулся в Советскую Россию (см. в кн.: «Писатели. Автобиографии современников». Под ред. Вл. Лидина. М., «Современные проблемы», 1926, стр. 42).

ождавшихся его честованием в связи с отъездом его за границу»¹. Работа в горьковском журнале также свидетельствовала о нежелании Белого иметь связи с «заграничными русскими», как он иронически называл белую эмиграцию. Поэт-символист, долгие годы увлекавшийся теологией, антропософией, устремленный в сферу абстрактных, метафизических исканий идеального, Андрей Белый все же уловил в дни революции ту новизну человеческого бытия, которая возникала в самой реальности. Он вступил в открытую полемику с теми, кому в революции виделась лишь разгулявшаяся народная стихия, разрушительной тяге которой, казалось бы, нет никакого предела. В стихах М. Волошина возникал образ Руси «гулящей»² — опустившейся, истерзанной, порочной, той, что

В деревнях погорелых и страшных,
Где толчется шатающийся народ,
Шленил пьяная в лохмах кумашных
Да бесстыжие песни орет.

Образ этой Руси жуток — испытывавшая неисчислимые страдания, муки, совершившая, по слову поэта, невероятные нецелостности, видится она ему горькой и отчаянной, взывающей: «Не оставь меня, смрадной и нищей, опозоренной и хмельной...» И поэт, вглядываясь в страшный этот лик Руси, горестно вопрошает:

Разве можно такую оставить,
Отчураться, избыть, позабыть?..

Не такой видел революционную Россию Андрей Белый. В статье «О Духе России и «духе» в России», напечатанной за рубежом³, отвечая на вопрос «Что же собственно происходит в России?», ясно и безоговорочно провозглашает свою веру в творческую силу революции. Он гово-

¹ В разделе «Московская хроника» («Жизнь искусства», 1 ноября 1921 г.) говорилось о характере этих вечеров: «Первый вечер заключался в речах представителей общества антропософов Пушкинского содружества, кружка Достоевского», но также и «Пролетарского кафе писателей «Кузница». Второй — в честовании его (т. е. Андрея Белого.— Л. С.) в обществе писателей».

² Так и называлось стихотворение, напечатанное в журнале «Россия», 1924, № 2 (11), стр. 83—84.

³ Перепечатана статья в петроградском журнале «Новая Россия», 1922, № 2, июнь, стр. 145—147.

рит: «...обычное слово не подымает России; ни термин, ни образ...», ни какая-либо формула. Ведь там теперь — «плавление лавового процесса», и возникают «ландшафты сознания, ни на что не похожие ситуации, устремления, вкусы...». И далее: «Россия — лаборатория; пребывание в ней исключительно ответственный опыт...» — ведь рождается там, на свободной земле, нечто небывалое. И понять это, а если не понять, то хотя бы ощутить, можно, только дыша воздухом Революции. «Да, голод и холод, болезни и смерти — все было, все есть, все то будет еще, — говорит Андрей Белый, — миллионы страданий, деморализация, видная всем...» Но... «Стало быть: есть-таки «что-то» еще?» И художник отвечает: да, есть. Нечто, «чего прежде не было».

Высказывания поэта — это полемика с теми, кто, содрогаясь, видел лишь «Русь гулящую», лишь страдания и муки, в каких рождался новый мир.

Тан-Богораз в одной из своих публицистических статей нарисовал картину Судного дня старого мира: «Каждый из нас потерял свое место под солнцем, потерял свое привычное гнездо, и пищу, и кров, и всякие... доходы, безгрешные и грешные, буржуйные и также трудовые, и вдруг очутился на самом распутьи дорог, нагой и босой под режущим ливнем грозы». Но «ветхий Адам», человек прошлого — именно потому, что «кипел в вулкане и дышал огнем, как живая саламандра», — «изжил робость перед жизнью». И вывод, какой делал публицист: возврата в прошлое нет и не будет — «Надо жить!»¹. Жить на этой новой, из бурь революции возникшей тверди.

Однако Андрея Белого не удовлетворяло подобное пассивное принятие революционных перемен. Поэт страстно обрушивается на тех, кто не понимает, не чувствует новизны истории, возникшей «в процессе перегорания и разложения» прошлого. В присущих ему философско-поэтических, даже космогонических образах он воссоздавал величие мира, охваченного революционными потрясениями. «...Все увидели: в пламени — разложение тела; не увидали: соединение элементов ее (индивидуумов) с некой новой, духовной стихией...»

¹ В. Г. Тан-Богораз. Надо жить. Журнал «Новая Россия», 1922, № 1, март, стр. 29, 30.

Неизбывно прекрасное видится Андрею Белому в «опыте новом, расширенном». Ограниченность, замкнутость прошлого сломана, уничтожена, и отныне «границы обычного, личного, собственнического сознания — фикция».

Отвергая опасения современников, их сетования и все пророчества белой эмиграции о грядущей гибели русской культуры, художник рассказывает о том, что сам наблюдал в голодной, разоренной Советской России с первых же дней революции: жадную тягу к знаниям, которая охватила широчайшие народные массы: «Солдаты, матросы, рабочие вместе с доцентами там обсуждают проблемы культуры, сознания, мысли; с востока на запад и с севера к югу стоит соловьиное пенье поэтов, как будто бы стала Россия весенним ласкающим садом, а не гниющим воняющим кладбищем. Вот ведь вопрос, почему там поется. А здесь не поется...»

Решительно отвергает Андрей Белый «пессимизм», исервие в новую жизнь Родины, полемически восклицая: «...Россия — не в павших, а — в устремленных горѣ, в окрыленных и вызывающих:

— Буди!»

Восторженная вера в будущее революционной России или активное неприятие нового ее бытия, испуганное сомнение в созидательных силах якобы темной, дикой, жестокой Руси «гулящей» или пассивное «падо жить!» — таковы были пределы духовных метаний, верований, споров, идейных противоречий той эпохи. Но в эти же дни звучал и ясный, трезвый, уверенный голос большевников, голос Ленина.

Обращаясь в конце 1920 года к интеллигенции в своем выступлении перед учителями, на Всероссийском совещании Политпросветов губернских и уездных отделов народного образования, Владимир Ильич терпеливо пояснял, что не разрушение, а созидание главное в Октябрьской революции. Да, ожесточенная борьба с реакцией вынуждала и вынуждает к насилию, ведь надо было «разрушить наследие буржуазного строя, разрушить попытки раздавить Советскую власть, повторяемые всей буржуазией», — говорил Ленин. Но главной задачей революции было, есть и будет строительство нового общества. И «каждая победа на военном фронте» освобождает

силы народа для перехода к новому этапу, «для политики строительства государства»¹.

Но разве может справиться с великими задачами эпохи «темная, жестокая, стихийная Россия»? — восклицали противники и сомневающиеся. И Ленин спокойно отвечал им, ничего не скрывая и не облегчая. Уверовать в то, что «трудящиеся массы подготовлены к социалистическому обществу»², было бы поистине наивной, утопической идиллией. От прошлого революция получила тяжелое наследие — темноту и невежество, нищету масс. Но с этим можно и должно справиться. Не потому ли и важна теперь так роль интеллигенции, той, конечно, которая готова не саботировать, а честно участвовать в созидательных работах революции.

В. И. Ленин предостерегал: «...буржуазия клеветает на нас неустанно», всеми силами стараясь «затушевать» ответственнейшую задачу диктатуры пролетариата — «ее воспитательную задачу, особенно важную в России, где к пролетариату принадлежит меньшинство населения». А между тем эта задача, именно в силу завоевания решающих побед на фронтах гражданской войны, «должна выдвинуться на первый план, так как нам нужно подготовить массы к социалистическому строительству»³. Наступает новый и чрезвычайно сложный этап борьбы с прошлым, когда «нужно практически показать, как надо социализм строить». А это, по слову Ленина, — «основная задача всего социалистического переворота...»⁴.

И в другом выступлении, уже 1922 года, Владимир Ильич прямо и безбоязненно подтверждал: «Мы — нищие люди и некультурные люди». Но тут же добавлял: «Не беда. Было бы сознание того, что надо учиться. Была бы охота учиться. Было бы ясное понимание того, что рабочему и крестьянину ученье нужно теперь не для принесения «пользы» и прибыли помещикам и капиталистам, а чтобы улучшить свою жизнь». И решительно заявлял: «А это все у нас есть. И поэтому учиться мы будем и научимся»⁵.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 406, 407.

² Там же, стр. 400.

³ Там же, стр. 399.

⁴ Там же, стр. 407, 400.

⁵ Там же, т. 45, стр. 52.

Вот эта программа реального жизненного дела захватывала и увлекала наиболее честную и демократическую часть русской интеллигенции. К ней-то и принадлежала Мариэтта Шагинян, что она и определила в своей публицистике 1922 года — в очерке «Как я была инструктором ткацкого дела» и в двух «Письмах из Петербурга». Опубликованы эти работы были в журнале «Новая Россия», который затем, после выхода второго номера весной 1922 года, оказался перенесенным в Москву и с августа печатался под названием «Россия».

Задуман журнал был как «беспартийный публицистический» орган интеллигенции. Редакция, правда, поясняла, что речь идет о той интеллигенции, которая, отказавшись от «старческих жалоб на тяжкую мучительную страду суровых революционных дней», стремится почерпнуть силы «от свежей и буйной народной целины». Журнал ставил задачу, избегая «страстей политической злободневности... исторически осмыслить пережитое, уяснить себе поучительные уроки и предуказания революции...».

Однако к весне 1922 года обострилась политическая борьба, обстановка была сложной, полной событий, готовился процесс над правыми эсерами. Вместе с реакционным журналом «Экономист» Петросоветом была закрыта и «Новая Россия» как «сменовеховский» орган печати¹. Но В. И. Ленин усомнился в правильности этого решения. Если об «Экономисте» он писал: «Это, по-моему, явный центр белогвардейцев», то о «Новой России» Владимир Ильич запрашивает: «Не рано ли закрыта? Надо разослать ее членам Политбюро и обсудить *внимательнее*»². Вопрос об этом журнале дважды ставился на заседаниях Политбюро. И 26 мая 1922 года, рассмотрев его по предложению В. И. Ленина, Политбюро поручило Главному управлению по делам печати «в качестве выс-

¹ В «Петроградской правде» от 24 мая 1922 г. появилась разгромная статья Г. Сафарова «Самоопределение нэпмана», где автор, он же и редактор газеты, обличал «сменовеховскую» или «наповскую буржуазную интеллигенцию», которая старается дать «политическую формулировку чаяниям наповской буржуазии». В этом и состояло обвинение, в частности, против «Новой России» и ее редактора И. Лежнева (впоследствии — известный литературовед, выпустивший после войны первую капитальную монографию о Михаиле Шолохове).

² В. И. Ленин. Письмо Ф. Э. Дзержинскому, 19 мая 1922 г. Полное собрание сочинений, т. 54, стр. 266.

шей инстанции разрешить дальнейший выход журнала «Новая Россия», отменив постановление Питерского исполкома об его закрытии»¹.

Однако Петроградский губисполком это опротестовал и «обратился в Политбюро с ходатайством отменить постановление от 26-го мая». Разобраться в протесте петроградцев Политбюро поручило Н. Л. Мещерякову, крупному партийному работнику, возглавлявшему Госиздат, и тот предложил компромиссное решение: оставить в силе постановление Петросовета о закрытии журнала, «разрешив издателям «Новой России» выпускать новое издание».

1 июня 1922 года вопрос снова рассматривался на Политбюро. Ходатайство петроградцев было отклонено, а Президиуму ВЦИК предложили выполнить майское решение и разрешить «Новой России» выходить по-прежнему. Но Президиум ВЦИК присоединился к мнению Мещерякова². «Новая Россия» для общего успокоения переехала в Москву и начала выходить там под иным именем — «Россия». Ответ этой битвы вокруг журнала, который петроградцы объявили «сменовеховским», упал и на сотрудников его, и на тех, кто там печатался. Однако идейная направленность публицистических выступлений Мариэтты Шагинян была совершенно определенной: писательница принадлежала к тем, кто всем сердцем принял Октябрь 1917 года.

В очерке «Как я была инструктором ткацкого дела» М. Шагинян говорит, что для интеллигенции ее поколения революция — это был «не социально-экономический опыт», но жизненно не менее важный — «совестный». И писательница поясняет: «Каждый из нас видел и знал, что крайняя линия революции — по совести самая правильная; лозунги ее совпадали с тем абсолютизмом требований, который выставляет наперекор жизни «утопическая» людская совесть».

Еще в духе своих ранних идеалистических воззрений М. Шагинян говорит об «искуплении», о том, как ей удалось: «...час жертвы за нашу вину перед мучениками жизни вдруг пробил...» И надо было выбирать свой путь, решать, как жить дальше. Надо было каждому «понять это именно как искупление и обратить все дальней-

¹ См.: В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 54, стр. 648.

² Там же, стр. 648—649.

шее в радость исполненного долга. Или — не узнать про-
бывшего часа и отвертеться от пего в упрямом нравствен-
ном саботаже...». Писательница подводит итог: «Из
сказанного ясно, что мы восприняли Октябрьский поворо-
т, как нравственный переворот».

Мариэтта Шагинян отнюдь не склонна была закрыв-
ать глаза на тяжкие испытания первых лет революции.
В «Письмах из Петербурга» она рисует горькие пейзажи
умирающего города, которые наблюдала воочию: «То там,
то сям обрушивается дом от прихода в негодность. То
там, то сям проваливается кусок улицы... и в провале пах-
нет вековым болотом, наплывающим снизу к зыбкому го-
роду. Все печальнее стынут каналы... валяются гранит-
ные массы ограды Зимнего дворца, сломаны решетки
почти каждые сто шагов вдоль каналов, скрепы распата-
лись, ползут мхи и травы, поедая камень, ползут влага и
сырость... Болото пошевеливается и — не ровен час — сли-
жет весь город». Казалось бы, происходит гибель цивили-
зации, «распад космоса», торжество стихий «над сбрасы-
ваемыми, непрочными, истлевшими формами»...

Да, свидетельствует М. Шагинян, картина разрушения
открывается «и тем, кто обращен лицом в прошлое, и тем,
кто глядит в будущее...». Но выводы художники этих лет
делали разные. И если «заблудившийся трамвай» Гуми-
лева вырывается «из трех измерений» гибнущего Петер-
бурга — прочь, в Индию, Грецию, Египет, и ничто его не
может остановить; если даже проза отражает этот «рев
хаоса, шевелящегося под Петербургом, встающего, чтоб
его поглотить...», как у Замятина, то звучат уже и новые
голоса, — их слышит М. Шагинян, — голоса, возвещающие
новый день мира. Рождается невиданная молодая культу-
ра, ясная и простая, даже грубоватая, противостоящая
рафинированной поэзии начала века. «По утонченным
кристаллам «вымершего Петербурга», по формам, отошед-
шим в воспоминания, — пишет М. Шагинян, — протопты-
вает тяжелыми копытами «Орда» Тихонова», неся с собой
«резкую певучесть, освежающие неожиданные прозаизмы
и — главное — новую живую жизнь».

Нет, не конец, не гибель старой цивилизации видит
писательница, — просто-напросто сама жизнь в своем из-
вечном движении отбрасывает «непрочные, истлевшие
формы» старого. Возникает новая действительность:
«...иначе говоря, хаос сопрягает «конец» с неизбежно-

стью нового начала», — утверждает М. Шагинян в своей литературно-философской публицистике. Она ясно ощущает, как и Андрей Белый, как и многие другие ее современники, то особое непередаваемо новое «что-то», возникшее и крепнущее в этом распаде космических элементов. М. Шагинян завершает одно из «петербургских писем» пейзажем этого города, как бы являвшегося символом старой культуры, истории прошлого величия Российской империи: «Медленно линяют краски его, проструиваясь в каналы...», на смену «неврастенической, мистической душе умирающего Петербурга встает новое здоровое варварство, запевающее жизнью, благословляющее топор, огонь и чрево».

Образ нового мира, как великолепного молодого, полного сил «нового варварства», пришедшего, чтобы смести с лица земли разложившийся, деспотический «Рим» старого общества, конечно, был образом подчеркнуто полемическим. М. Шагинян, вопреки среде, ее окружавшей, демонстративно провозглашала свое — Буди! — невиданному обществу, что в страданиях, в муках, в грозе острейших катаклизмов пришло на смену одряхлевшему миру эксплуатации. Новое общество для нее было тем самым, которое отвечало давним, глубинным «совестным» чаяниям и стремлениям подлинно демократической интеллигенции. «И потому для нас, — писала в очерке М. Шагинян, — октябрьский абсолютизм был вовсе не пробой, не экспериментом, не другим мудреным делом, как называют его враги и друзья, — а единственным всамделишным делом на земле, быть может, первым и последним, для которого стоит человеку жить на свете».

Публицистика М. Шагинян отвечает и на вопрос — может ли народ, эти пресловутые «низы», эта якобы «стихийная слепая сила», создавать новую культуру, новую государственность. Да, может, отвечала писательница, и лучше, чем правящие классы старого общества. Революционный народ по-хозяйски подымает страну из хаоса, из разрушений. Видели это, конечно, и противники и сомневающиеся. Наблюдая уличную толпу на улицах Петрограда, В. Тан-Богораз замечает необузданно смелые лица, зоркие глаза, квадратные решительные челюсти¹.

¹ В отделе «Странички быта» журнала «Россия», 1922, № 1, август.

Мариэтта Шагинян занимала активно утверждающую позицию. В очерке «Как я была инструктором...» ею с юмором нарисована картина того, как после разгрома денкинской и победы «красных» она сама и другие «радостные и помолодевшие интеллигенты» пришли к советской власти и предлагали: «берите нас... мы хотим послужить...» И для сведения скептиков типа ходасевичей и замятиных М. Шагинян оговаривает — нет, среди этих людей, пришедших к советской власти, не было «юрких», не было стремления «служить, чтобы жить», даже хотя бы потому, что «гражданская война приучила нас к особому, бивуачному *modus'у vivendi*... Поиски «служения» могли поэтому быть беспримесно этическими».

Но выходцы из верхних слоев общества часто оказывались «не у дел», — говорит писательница, — оказывались неспособными к участию в великих начинаниях страны. И происходило это в силу несоответствия их старых навыков, суммы их знаний новым требованиям действительности, неумения «нащупать насущное».

Мариэтта Шагинян в своем очерке рассказывает, как возникла целая «трагическая полоса проектов и докладных записок», которые создавались в настойчивых, хотя, как правило, неумелых поисках путей к реальному участию в строительстве новой жизни: «Проекты подавались тщательно обработанные, с цитатами, с библиографией, с высокою эрудицией, — не проекты, а магистерские сочинения! Докладные записки разрабатывали социологию, психологию и даже гносеологию предмета, — и все это в эпоху, когда не нужно было ни гносеологии, ни социологии, а просто, может быть, вскочить на стол и крикнуть в двух словах, что тебе нужно».

Характерным для этого начального периода, для времени так называемой «организационной работы», когда еще не наступила «эпоха привлечения «спеца», по словам Мариэтты Шагинян, были трудные поиски своего места в народной жизни.

И тому, кто честно, не на словах стремился участвовать в этом «первоначальном строительстве», приходилось браться за многое, «чего раньше не мог, чего никак от себя не ожидал и не предвидел», браться за нужное сейчас, сию минуту дело. «Поэт заведовал бараками, инженер редактировал газету, актриса шла в политкомы, профессор секретарствовал во Всеобуче, дантист читал

лекции о... Данте». Ироническое перечисление М. Шагинян сопровождает замечанием: «Зарубежные критики и в этом усмотрели гибель культуры», но вместо «гибели культуры» это «несло зародыши ее обновления...». Ведь люди выходили за пределы своей среды, перешагивали узкие рамки профессиональной и кастовой замкнутости, получали небывало богатый жизненный опыт.

Вхождение в новую жизнь было делом не простым: «каждый шаг брался с боя, в огромном напряжении и труде», — говорит Мариэтта Шагинян. Но то, что вызвало злую иронию и осмеяние у одних, испуг и осуждение у других, представляется ей естественным, более того — неизбежным. В острополюемическом очерке «Как я была инструктором ткацкого дела» Мариэтта Шагинян описывает этот процесс завоевания права на реальное участие в новой жизни страны, рассказывая о первых днях прихода советской власти на Дону. Многие рисует она юмористическим, забавным, но вместе с тем и романтическим. И «волшебный мандат», полученный ею для открытия ткацко-прядельной школы, мандат, действовавший «магически», как Аладдинова лампа: им давалась «широкая власть делать все, что можно сделать доброй волей и голыми руками»; и непрестанная, прозаическая, казалось бы, борьба за помещение: «Я воевала с «Чусоснабармом», «Райкомводом», Реввоенсоветом, штабами всех дивизий, проходивших через Ростов, с телефонно-телеграфной командой, с Ревтрибуналом, с курсантами, со всеми, кому не лень было въехать в мое помещение, занятое и отремонтированное под школу».

Участвует она в создании профессиональных школ, в первых попытках «механизации» производства, читает лекции рабочим на курсах по повышению квалификации, вместе с партийными работниками ездит по станицам на митинги. «Возвращаться приходилось чаще всего ночами, при холодной степной луне. Телега прыгает на рытвинах, рядом — усталые митинговые ораторы, бледные городские люди. Смотрят на степь, на бегущие волны ковыля, под луной оживающие, как море...» Но главное было для писательницы не в романтике и необычности этого нового времени, а в том, что вошла она в гущу народных интересов и забот, приложила руки к осязаемому, весомому делу. Писательница говорит. «Первая советская прядельно-ткацкая школа» возникла как «реальнейшее дело, с

шестью станками и чулочными машинками, с пятьюдесятью прялками». И добавляет с гордостью: «В первые же три месяца мы дали наробразу сукно»¹.

Завершая свой очерк, Мариэтта Шагинян как бы подводит итоги идейной дискуссии этих лет. Жизненный опыт пяти лет революции и гражданской войны показал, что народные «пизы» способны к созиданию. И тем, кто претендует быть «носителями культуры», надлежит искать свое место в грандиозном переустройстве мира. Участие в общенародном труде обогащает человека внутренне, творчески: «...я перевидала и переслушала,— говорит писательница,— ...множество людей и бесед. Это еще не отстоялось во мне,— но стоит каким-то душистым, прохладным комом, близкое как вчера, и ждет своей очереди. Мне жалко осознавать его, хочется длить вкус этого близкого и глубокого воспоминания, чтоб никогда не забылись ни его нежность, ни острота».

3

За 1917—1920 годы Мариэттой Шагинян был накоплен богатый запас наблюдений, огромный материал о гражданской войне на юге России, который и послужил основой для работы над трилогией, состоящей из романа «Перемена», повести «Приключение дамы из общества» и рассказа «Агитвагон». Все эти произведения написаны в одно время и связаны как идейно, так и тематически.

Роман «Перемена» начат был в 1922 году. М. Шагинян записывает: «Уходящий 1922 год принес возвращение к газете, на этот раз к «Правде»... и начало романического эпоса «Перемена»².

Писательница работала над книгой с увлечением. «Сегодня с утра, ничего не видя и не слыша, засела за «Пе-

¹ Любопытно, что в Ростовской области и по сей час жива память о ее деятельности тех лет. Районная газета «Заря коммунизма» (от 28 ноября 1967 г.) опубликовала письмо одного из участников реорганизации хозяйства области. Он пишет: «Мариэтта Шагинян привлекла многих женщин на курсы прядения». Кроме того, «по ее ходатайству из Нахичевани были привезены токарные инструменты и станки. Некоторые из учеников этих первых курсов «по механизации» и сейчас работают в колхозных деревообделочных мастерских».

² М. Шагинян. Дневники (1917—1931). Издательство писателей в Ленинграде, 1932, стр. 63.

ремену» и бросила писать только поздно вечером», — говорится на страницах дневника. И дальше: вещь эта «формируется так радостно, так легко», что «в иные счастливые минуты писанья» кажется материал неисчерпаем — «хватит красок на палитре»¹. И действительно, запас накопленных ею наблюдений был столь богат, что не укладывался в рамки даже задуманного романа-эпопеи. В самый разгар работы над «Переменной» М. Шагинян сначала за два дня (26 и 27 июня 1923 года) написала рассказ «Агитвагон», а затем 30 июня начала повесть «Приключение дамы из общества», которую закончила 26 июля 1923 года — ровно за месяц до завершения работы над «Переменной» (27 августа 1923 года)².

Основное произведение трилогии — «Перемена» — явилось одной из первых книг молодой советской литературы, с поэтическим волнением рассказавшей о крушении старого социального порядка, о счастье борьбы за создание нового общества. М. Шагинян говорит: «Записи всего пережитого на Дону с 1917 по 1921 год, сохранившие мрачные подробности разгула деникинщины, переменные этапы гражданской войны на Дону и, наконец, победу революции, а с нею свежесть утреннего ощущения мира, незабвенную для переживших ее радость начала новой жизни, «зари утренней», — почти целиком вошли позднее в мою первую большую послереволюционную вещь — «Перемену»³.

Роман-эпопея состоит из четырех частей, рисующих различные этапы гражданской войны на Дону. Первая часть — период между февралем и октябрём 1917 года. Писательница обнажает бессилие правящих классов, их попыток затормозить развитие народного движения, положить пределы революционным переменам. «С величайшей охотой и удовольствием, по самый кончик, вошли в Февральскую революцию люди самые разнообразные: капиталисты, чиновники, губернаторы, полицмейстеры, думские гласные, нотариусы и даже городовые». Думалось правя-

¹ М. Шагинян. Дневники (1917—1931). Издательство писателей в Ленинграде, 1932, стр. 65—66.

² Публиковались все три вещи также почти одновременно. «Перемена» печаталась в журнале «Красная новь» с ноября 1922 г. по ноябрь 1923 г. «Агитвагон» вышел в № 38 журнала «Красная новь» за 1923 г., и тогда же с № 48 по № 51 публиковался «маленький роман» — «Приключение дамы из общества».

³ М. Шагинян. Автобиография, 1954 г., стр. 24.

ним классам, что революция вся уйдет в митинги, заседания, мелкие реформы, надеялись, что за ширмой пустых манифестов и лживых обещаний создадут они «твердую власть», которая наведет «порядок», обуздает «чернь». Буржуазия жаждет «приличной революции, спокойной и не несущей никаких перемен». И вот, — насмешливо вспоминает М. Шагинян, — «Февральская революция катится, она праздником ходит по городам и местечкам, она становится чем-то вроде модной этикетки «Трильби» на папиросах, печеньях, шоколадках, подтяжках».

Писательница беспощадно осмеивает организуемые буржуазией «пикники свободы с сардинками», «поэзоконцерты» Игоря Северянина, воспевающего «шампанскую кровь революции», профессорские лекции, предостерегающие гимназистов, курсисток, земгусаров и дам от «углубления революции». Вот в кисловодском курзале, «на водах», «офицерство дает блестящий концерт в пользу Займы свободы — и на афише чета Мережковских, молодые публицисты, поэты, крупнейшие музыканты. Парадно звучит «Марсельеза», «приподнятая из раковины курзала» огромным симфоническим оркестром «под магическим жезлом Рахманинова». Иронически поминая Мережковских, писательница с горечью говорит о Сергее Рахманинове, который в дни великой Перемены не сумел услышать музыки революции.

Но с железной закономерностью зреет новая, подлинная революция — Октябрьская. Роман повествует о «первых подземных толчках», о волнах поднимающегося «народного гнева» и, наконец, о первых схватках на юге сил революции с реакцией. В Ростове, где разворачивается действие, власть переходит из рук в руки, от буржуазии к Советам, а затем к контрреволюционному казачеству. Скрывающийся от расправы большевик Васильев говорит: «Мы в начале гражданской войны: октябрьский переворот прошел повсеместно. Нет логики в том, чтобы на Дону удержалось казачество». На протяжении всей эпопеи раскрывается эта «логика революции», то есть историческая неизбежность победы советской власти над старым миром.

Вторая часть «Перемены» — о захвате юга немецкими оккупантами. Наступило лихолетье, слетелось хищное воронье, интервенты, монархисты, белогвардейцы, стремясь расхитить, растащить богатства страны. Мариэтта Шагинян заставляет увидеть все бессилие умирающих классов.

их полную неспособность создавать жизнь: реакция может лишь разрушать.

Разложение контрреволюционного лагеря, противоречия между казачеством и белогвардейским деникинским правительством, провал очередного похода «на Москву» составляет содержание третьей и четвертой частей «Перемены». Книга заканчивается картиной «Судного дня» — полного разгрома сил реакции, паническим бегством остатков эксплуататорских классов. «И все текли, толкая друг друга, старый и малый, как черные бусинки, посыпавшиеся с разорванной нитки... И было охвачено сердце у каждого слепотою бесстыдства: лишь бы спастись самому, а там хоть земля не вертись».

Суровым, почти библейским пафосом пронизаны заключительные страницы романа, говорящие о возмездии старому миру за все его преступления перед народом. Гибель неотвратимо надвинулась на правящие классы: «Было же это, как во дни Ноя. Ели и пили, женились и выходили замуж, а нашел потоп и поглотил всех».

Сцены, рисующие вступление Красной Армии в город, — гимн всепобеждающей жизни, счастью бытия, утренней заре человечества. «Словно распахнуты двери в необъятную ширь горизонта, словно начата песня звонким голосом запевалы, и не предвидится ей конца — входит в душу сознание наступающей жизни».

Две стилевые струи явно переплетаются в «романическом эпосе» Мариэтты Шагинян. С одной стороны, сатира, обращенная на обличение старого, умирающего, неподвижного «эвклидова мира», и с другой — взволнованная романтика, помогающая воплотить величие и поэзию Перемены, победное шествие революции.

Вражеский лагерь — это целая галерея сатирических образов. Средства их обрисовки у М. Шагинян многообразны. Зачастую писательница использует характеристику, полную сарказма. Рисуя представителей Антанты, поддерживающих Деникина, иронически замечает, что англичане и французы, «как кредиторы», разъезжают по различным странам: «К одному — любезно, как в гости, лишь изредка залезая в карман за счетною книжкой. К другому — без разговоров, с хорошим взводом колониального войска».

Острый политический подтекст имеют и портретные зарисовки: корниловцев, «мрачных, приученных к смерти»

и скрыто тяготящихся идти в наступление рядом с немцами на русский город, и гайдамаков с их нарочитой внешней архаичностью, с их опереточным подражанием запорожцам: «...усы отпустили такой закорюкой, что совсем иллюстрация к Гоголю, и треплются по весенней степной мокроте шаровары, как юбки, на бойких плясучих лошадаках».

Мариэтта Шагинян не ограничивается сатирическими зарисовками, она создает обобщенные сатирические образы.

Лагерь реакции опирается на «деятелей» двух типов: первый — это «крендельковые люди», второй — «отчаянные» или «доблестные защитники чести казачества от заразы большевиков». Деникинское правительство, стремившееся объединить все силы реакции под лозунгом «Единой и Неделимой...», противостояло жизненным интересам масс и не могло рассчитывать на опору в народе. Деникин, как с иронией говорит писательница, «стоит ногами на крендельковых людishках, — пет их вернее для неподвижного дела, — и разворачивает на фронте отряды отчаянных, поливая их хмелем». Сатирически раскрывая сущность этих двух социальных типов, М. Шагинян обнажает всю непрочность самих основ старого общественного порядка, бессмысленность и заведомую обреченность попыток реставрации прошлого.

У «отчаянных» нет «ни бога, ни черта, ни завтра и ни вчера, а только сегодня». Пьют они и распутничают, ибо ничего иного не остается тем, кто «потерял родину и сражается за пустые погоны, за почевку в разграбленном доме с сестрицей на тюфяке, за сыпь под чесучовой рубашкой, за бессмысленность выбора, за роковую ошибку в важнейшую минуту столетия...». Образ этих опустошенных, одичавших «защитников» старого, умирающего мира проходит от начала до конца книги. Как лейтмотив звучат слова об утерянном прошлом и будущем «отчаянного»; ведь «укорачивается его сегодня», ничтожен он, «загнанный в пустоту, — и не на чем отдохнуть душе от судоножной краткосрочности».

Гротескный образ «крендельковых людей» раскрывает другую сторону происходящих событий — призрачность «порядка», казалось бы, восстановленного реакцией. Деникинские деятели тыла, государственного управления — все они выходцы из правящих классов — «Иваны

Ивановичи» и «Петры Петровичи», которые в дни Февральской революции поиграли было в парламентаризм, а теперь твердо опираются на белогвардейские штыки, на интервентов: «Мы некультурны, нам нужно твердую власть, хотя бы немецкую...»

«Иваны Ивановичи» тесно объединены друг с другом многочисленными «родственными связями». Все это люди «одной семьи», а точнее — одного класса, готовые, говоря словами Фамусова, порадеть родному человечку.

На реальной жизненной основе возникает развернутый, гротескный образ: «И выходит, что город опутывается, как телефонной сетью, незримой нитью, именуемой «связью»... Связь плотно обтягивает учреждение. Связи заняты тем, что готовят людей еще задолго до того, как они пригодятся. Так и сидели, как птицы у продавца на шесточках, приготовленные во благовремение люди. Было у них, как у других, две ноги, две руки, голова и все остальное. Посадите их — сядут. И рассаживали незримые связи постепенно во все уголки, куда требовался человек, — в министерство, на кухню, при штабе, в лазарет, в канцелярию, в совет обороны, в отдел пропаганды и в тыловые военные части — крендельковых людишек, испеченных домашней печью». Деятельность их бессмысленна и пустопорожня. Зато умели они «ручки, ножки держать наготове», «торсом гнуться, куда надлежало».

Многочисленные подтверждения точности видения художника были позднее даны в мемуарах самой белой эмиграции. Так, барон А. Будберг, один из колчаковских министров, пишет в дневниках 1919 года о своих соратниках: «...нельзя отказать в том, что с внешней стороны они работают очень усердно, и по первому взгляду можно подумать, что работа кипит», однако «кипение» это чисто внешнее, — «вся работа сводится к пустопорожней переписке, сбору запоздалых и никому не нужных статистических и справочных данных...», к ведомственным пререканиям. С горечью, подводя итоги своим наблюдениям, он замечает, что, с одной стороны, «наталкиваешься на самую заскорузлую канцелярщину и сухой, не желающий ни с чем считаться бюрократизм», а с другой — в лагере реакции царит «внутренняя атаманщина» и «личный произвол»¹.

¹ «Гражданская война в Сибири и Северной области». Мемуары. М.—Л., Государственное издательство, 1927, стр. 135.

Таковы были в реальности «крендельковые людишки», как их определяла Мариэтта Шагинян, порождение «эвклидова мира», застывшего, неизменяющегося, косного.

Писательница, создавая сатирико-философский образ старого общества, уходящего в небытие, подчеркивает характерное для него противоречие: «...трещину меж прямой сознания и ложью и кривью действительности...» Сатира приобретает эпический характер, особенно когда писательница рисует бегство белых под натиском Красной Армии, картину ночной переправы через Дон и конец «крендельковых людишек». Они бегут, захватив казенные подводы, волоча за собою свое достояние, готовые и на краю гибели отстаивать его любой ценой. «Десятком верст протянулся обоз... отступающих с сундуками, с добром, золотом «наличпостью», серебром, скатанным трубками в ковриках, с родными и близкими. И мост протянулся над черным, скользким, бездонным Доном, мост под Батайском. Остановилось движение, запружены узкие деревянные доски; подводы, колеса задрав, налезли одна на другую...» Вот они шарахнулись в сторону — и «сползли сундуки... С моста в черный, скользкий, бездонный Дон падают, перекувыркиваясь, вещи, лошади, люди, возы. Вой стоит на мосту под Батайском нечеловечий, звериный...»

Реалистическая картина обретает обличительно-сатирическое звучание именно в силу введения в нее политического гротеска. Это не только гибель беглецов на переправе, но и символ гибели целого класса — класса собственников, конец неподвижного «эвклидова мира».

4

Сатирико-философскому образу «эвклидова мира» — исторически обреченной общественной системы — в романе Мариэтты Шагинян противопоставит образ героико-романтический — бурно развивающейся, вечно живой Революции — Перемены. Эмоциональная, стилевая окраска этих образов-обобщений служит наиболее полному выявлению идейной позиции художника.

Сатирическим типам старого мира противостоят романтические образы новых людей. Одни из них пробуждены великими переменами и страстно приобщаются к правде, к величественным идеям коммунизма — такова молодежь ро-

мана: Куся, Лиля, студент Десницын, Ревекка, а также честные интеллигенты типа философа и мечтателя Якова Львовича. Другие — коммунисты, большевики; это герои и труженики революции, ее сознательное начало, ее душа и разум.

В буре гражданской войны растет и закаляется целое поколение молодежи, оно проходит подлинную школу революции. Куся и Лиля принадлежат к тем подросткам, кого не удержать было в подвалах и укрытиях в дни уличных боев. Детям «до судорог весело от пьяной радости революции, им бы хотелось повибежать, быть лазутчиками, барабанщиками, сыпать пули, носить патронташи, выслеживать казаков, пробираться сквозь цепь и торопить подкрепление...». Стихийная, детская еще «любовь к событиям», увлечение романтикой перемен — закономерный первый этап развития, за которым следует второй: чтение большевистской литературы, хождение на митинги, стремление понять революцию во всем ее историческом значении. Затем третий: подпольные сходки во время господства белых, первые агитационные выступления, сопряженные со смертельным риском, начало сознательной борьбы.

Куся внутренне духовно растет, формируется. Ей присуще восприятие революции как величественного праздника.

«Ах, как прекрасно, как радостно!.. — восклицает она в задухшем разговоре с подругой. — Вот попомни меня, поймут и один за другим, наперегонки, заторопятся люди устраивать революцию. И музыка, музыка, музыка пройдет по всем улицам мира, а я стану тогда барабанщиком и пойду отбивать перемену: трам-тарарам, просыпайтесь! Играю тебе збрю утрениую, Человечество!»

Пройдя через ряд жестоких испытаний, девушка не утрачивает поэтического восприятия происходящего, но теперь уже осознает и суровую, мужественную романтику революционного созидания, зачинателями которого является старшее поколение большевиков.

Судьба другой героини романа — Ревекки — сплетается с судьбой Куся, дополняет ее, воплощая трудный героический путь, каким шла молодежь.

Ревекка жизнью расплачивается за революционное выступление на студенческой сходке. Она схвачена контрразведкой белых, и ее отдадут на расправу «дикий дивизии».

Юная большевичка проявляет несокрушимую стойкость во время зверских истязаний, которым ее подвергают: «Не страшно Ревекке, не больно: мать последнего мужества, великая ненависть, кормит ее своей спасительной силой». Девушка предвещает палачам близкую, неотвратимую гибель: «...сгинете, как собаки, сотрется с лица земли след ваш...» И «победителям», терзающим ее, становится жутко от проклятий, и «суеверно косится каждый на тень свою». В этот час осознают они, что являются частью умирающего, гибнущего мира.

В трагической сцене смерти девушки-большевички воплощена характерная для Мариэтты Шагинян тема агитации деянием, жертвенного подвига, столь страстно прозвучавшая и в рассказе «Агитвагон». «Живите тысячу лет и еще тысячу, а бóльшего не придумаете. Сильнее, чем жертва, на земле нет ничего».

Юные герои лирико-эпического романа Мариэтты Шагинян воплотили характерные черты того молодого поколения, которое сразу, без колебаний приняло великую Перемену — Революцию. Вместе с революцией крепнут, мужают в борьбе молодые бойцы. Зрелым, опытным работником становится Куся, стойко переносит она и новое горе — гибель друга, коммуниста Десницына, убитого в бою с белогвардейцами. Над могилой твердо говорит девушка: «...не станем провожать его плачем. Он был большевик, он нам завещал вечную веру в борьбу. Станем, как он, чистые сердцем, друзья мои! Неутомимо поборемся за Коммунизм на земле!» Ревекка гибнет, но Кусе выпадает па долю увидеть победу Революции. Она завоевана ценою не только великих жертв, но и тяжкого неустанного труда.

Слесарь царицынского завода, большевик, товарищ Васильев — это солдат революции, один из тех, кто подвигом жизни осуществляет великие перемены на земле. Он воин и строитель. Внутренний мир героя раскрывается в его спорах и столкновениях с мечтателем Яковом Львовичем.

«Будет ли мир? — спрашивает Яков Львович, когда большевики вновь отбивают у белых Ростов-на-Дону. — Мира ждут люди и камни, товарищ Васильев! Довольно уж крови. Взгляните, как сумерки голубеют за окнами, а по карнизу вьют лапками голуби... Тесен мир, и единственная жизнь, дорогая для каждого. Дайте людям порадоваться, завоевали — и баста!» Но коммунист Васильев прекра-

сно знает, что народ находится только в начале тяжкого, полного испытаний исторического пути. Он насмешливо отвечает Якову Львовичу: «Завоевали? Неужто? Не в вашем ли сердце, где все так прекрасно устроено?»

Кротких голубей в лиловатых городских сумерках видит Яков Львович. А Васильеву предстает другая картина: фронт, который «вытягивает, как огонь языки, свои острые шупальца то туда, то сюда, пробует, прядает. Там отступит, здесь вклинится слишком далеко».

Яков Львович, «пролетарий духа», живет замкнутой внутренней жизнью. «Я люблю мысль революции, — говорит он, — я за нее умру, не поморщившись». Васильев отдан делу революции — грубому, прозаическому, земному. У большевиков «заботы по горло: напоить, накормить, разместить свою армию, наладить транспорт и связи. А в городе обезоружить и истребить притаившихся белых».

Но этим задачи коммунистов не ограничиваются. Есть еще важное дело строительства душ человеческих. В то время как большевик Васильев поглощен черной работой революции, Яков Львович, этот «пролетарий духа», предается бездейственным прекраснодушным мечтаниям. Васильев иронически говорит ему: «Вы такой пролетарий, которому и не нужно ничего, все у него уже внутри есть. Ну, признайтесь — на что вам революция? Вам, если хотите, и история не нужна, одной мысли довольно».

Но революция в своем движении захватывает и Якова Львовича. Сначала, как гуманист и просто честный человек, он сочувствует большевикам, затем, вдумываясь в их слова и дела, становится на путь активной борьбы: прячет у себя Васильева, скрывающегося от белых, а позднее, отдав ему собственные документы, помогает бежать.

Вооруженная борьба с контрреволюцией, борьба не на жизнь, а на смерть, — всего лишь очистительная работа, создающая условия для главного дела — социалистического строительства. Именно потому в послереволюционных произведениях Мариэтты Шагинян тема творчества жизни неотрывна от образов коммунистов.

Каждый раз после ожесточенных боев, едва лишь вышвырнув из города белых или интервентов, советская власть тотчас же приступает к созидательной деятельности. О ее героике и трудностях говорит коммунист Васильев: «...мы наступаем, реорганизуя. Мы должны перестра-

ивать на скорую руку, без людей, с мошенниками и саботажниками, на завоеванном месте, на клочке, который, может быть, завтра от нас будет вырван!»

Васильев гибнет в преддверии победы. Его убивает не пуля врага, а повседневные лишения походной жизни: почевки в голой степи, на земле, под тонкой шинелькой, простуды, которые обычно переносятся на ногах, голод, нескончаемое нервное напряжение. И вот уже в городе, в своем кабинете, «сжав губами потухшую папироску и обмотав гарусным шарфиком больное горло, все ходит и ходит товарищ Васильев... Меж бровями тяжелая складка. Доктор сказал ему утром, что у него не простуда и не ларингит, а горловая чахотка. Но товарищ Васильев думает не о том. Он думает о наступлении немцев и о восстании казаков под Новочеркасском». Он думает о борьбе.

Романтика образов коммунистов носит у М. Шагинян трагедийный характер, что было присуще многим произведениям начала двадцатых годов, таким, например, как «Неделя» Ю. Либединского, «Падение Даира» А. Малышкина, «Города и годы» Константина Федина, повестям Бориса Лавренева.

М. Шагинян наделяет своих героев-коммунистов чертами великой, беззаветной самоотдачи. Жертва, утверждает писательница, — высшая степень самовыражения личности. Об этом говорит она и в полном революционного пафоса рассказе «Агитвагон», который дополняет и развивает основную тематическую линию романа «Перемена».

Повествование ведется актером-куплетистом, одним из участников агитбригады, которая выезжает в кубанские степи с фургоном, запряженным четверкой лошадей и разукрашенным яркими плакатами, лозунгами, призывами: «...совсем как в прежнее время странствующие театры ездили». Отправляются они по окрестным деревням, чтобы «проводить летучие митинги».

В округе еще неспокойно, можно было «нарваться на белых в этих холмистых степях», где совсем недавно прошли жестокие схватки, где по оврагам не все еще подобраны раненые, а в кустах, до поры затаившись, отсиживались бандиты. И когда к вечеру агитбригада подъезжала к большой казачьей станице, «вдалеке слышалась частая трескотня». Из осторожности заночевали, не заезжая в станицу. Наступившая ночь принесла было тишину и успо-

коение,— степь мирно дышала «запахом мяты, молочая и тмина», а сверху «глядели большие, острые звезды»... Но на рассвете рассказчика пробудила ожесточенная пальба, и, выглянув из вагона, увидел он, как отчаянно отстреливался их возница, казак-красноармеец. «Возле самой степи, вздыбившись от выстрела, стояла наша лошадь. Она казалась в этой позе огромной. За ее спиной отстреливался казак, ухватившись за ее гриву. Внизу валялась другая лошадь, должно быть убитая. А вокруг, справа, слева, со дна овражка, лезли на нас... косматые как черти, в смутном предутреннем свете казавшиеся призраками», деникинские солдаты в мохнатых шапках.

В неравной схватке почти все партийцы были убиты. Музыкант-кларнетист уверил белых, что актеров мобилизовали силком. «Каюсь,— сознается рассказчик,—...он мне был противен, между тем он спас нам жизнь». Но цену этого спасения — компромисс с реакцией — уже не приемлет душа человеческая.

Комиссар, спасая от истязаний товарищей по бригаде, сам вышел к ревущей солдатне, осадившей агитвагон. И в трагической этой сцене открывается рассказчику, да и всем остальным ее свидетелям, внутренняя сущность коммуниста — человека нового типа.

Скромный, «худенький, в синей рубашке» партийный работник «из центра» перед лицом смертельной опасности проявляет неколебимое мужество. Несмотря на пытки, мучительную казнь,— деникинцы посадили его на кол,— находит он силы самую смерть свою обратить в пламенную агитацию.

Испытывая нечеловеческие страдания, видит комиссар, как «с востока взошло большое, белое, горячее солнце, зачирикали птицы, занялась вся степь и ослепительно засиял наверху наш агитвагон всеми своими лозунгами и плакатами. Он стоял к нам как раз той стороной, где веселый рабочий размахивал огненным молотом, зовя к сияющей пятиконечной звезде». Так же как прост и ясен этот плакат времен гражданской войны, прост и подвиг умирающего коммуниста: он протянул руки к звезде и «вдруг сильным, нечеловеческим голосом... стал говорить. Это была его агитационная речь».

Сила идейной убежденности оказалась сильнее чудовищных страданий, всего личного, преходящего. Комиссар знал правду и хотел, умирая, донести ее всепобеждающий

свет тем, кто паходился во тьме. «Он успел сказать: — Да здравствует рабоче-крестьянская республика! Вы всё поймете, вы будете с нами. В вагоне приготовлена для вас ли-те-ра-тура. Берите себе вагон!»

Деникинские солдаты буквально оцепенели, многие по-пятились от него. «Офицер с проклятием выстрелил в ли-цо тому, кто агитировал с кола. Он был вне себя, когда заорал, чтобы жгли вагон». Но ничего уже нельзя было сделать — слово агитатора пронизало души.

Рассказ «Агитвагон» привлек внимание Виктора Шкловского, который, создав по его сюжету сценарий¹, дал собственный вариант решения той же темы. Он уви-дел здесь возможность для реализации своих теоретичес-ких принципов — «обновления» сюжетного приема, «ост-рашения» классической литературной схемы, восходящей к традиции комедии дель арте. В сценарии происходит сое-динение несоединимого: противоречивой пестроты людей, событий — и в этом внутренняя пружина действия. Фур-гон бродячих комедиантов, с его старым устойчивым «ка-ботинским», актерским бытом, как бы из прошлого, въез-жает в новую эпоху, попадая на территорию охваченного гражданской войной юга страны. Отсюда причудливость и необычность возникающих жизненных ситуаций, взаимо-отношений людей. Фургон «в интересах революции» ока-зывается «национализирован и рационализирован», — он пой-дет теперь по деревням с продотрядом. Странно изменяются функции героев: большевик-комиссар в силу обстоятельств становится цирковым актером; комедианты превращаются в солдат революции: хождение по проволоке, искусство фокусника, акробата, «женщины-змеи» — все это помогает в борьбе с белыми.

Сценарий остроумно, изобретательно подчеркивает, что сама современная жизнь — не что иное, как неустанный процесс «острашения» привычного, смещения и ломки ус-тойчивых навыков, бытовых представлений, привычек. Фильм должен был начинаться кадром, где кролик мирно

¹ В 1929 г. вышел фильм, получивший название «Последний аттракцион». Критика писала о фильме как о «смеси стилизации «под старишку» с современной тематикой», как о попытке «вло-жить революционную тему» в рамки «имеющего длительную тра-дицию литературного сюжета» комедийной схемы Коломбина — Пьеро — Арлекин. (См. статью А. Алперса в журнале «Советский экран», 1929, 23 июля, № 29, стр. 4).

пощипывает траву. Но постепенно панорама расширялась — и видно было, что сидит-то кролик в центре опустевшего Петрограда, «около Александровской колонны, на Дворцовой площади, которая заросла травой». В другом эпизоде комиссар, приехав из маленького городка, получал на складе товар для обмена с деревней: «ему дают одни ремни... дают невероятное количество» и лишь обещают мануфактуру. Утром, по пути на вокзал, «за комиссаром ведут телегу без лошадей, в оглоблях идут люди, они везут товар...». Перед вокзалом комиссар «трогательно за руку прощается со своими лошадьми. На все это смотрит Александр III»¹.

Но М. Шагинян с первых же своих произведений двадцатых годов шла в глубь происходящего, стремилась проникнуть в существо новых явлений: она видела не только причудливость «остраненных» форм быта, но изменившееся отношение личности к действительности. Внутренний лейтмотив рассказа «Агитвагон» заключался в новом взгляде на труженика революционной эпохи, того, кто был выдвинут на авансцену истории. Писательница, обращаясь к подвигу комиссара, отвергала традиционное понимание жертвенного деяния как полного отказа от всего личного: от жажды бытия, мечты о будущем, от всех жизненных связей. В рассказе подвиг коммуниста открывался как наивысшее, хотя и трагическое, воплощение внутренних потенций личности, всего, что не только должен, но может и, главное, страстно желает осуществить человек. Комиссар слился со своим деянием, полностью выразив себя в нем, и как бы материализовавшаяся на глазах у всех сила его идей, убежденности в правоте революционного дела потрясла окружающих — единомышленников и врагов. Деникинские солдаты, громя агитвагон, все же расхватали большевистскую литературу. И для многих это стало переломным часом в их жизни.

Рассказчик заканчивает свою быль так: «Должен сказать вам, что и я сохранил на память, подобрав тихонько, обгорелую щепку от нашего вагона и сохраняю ее до самой своей смерти».

Революционная идея — действенна, она отвечает жизненным интересам людей, осознали они это или еще не

¹ Либретто сценария В. Шкловского «Агитфургон» было напечатано в журнале «Советский экран», 1929, 12 февраля, № 7 и 19 февраля, № 8.

осознали. Задумываясь тогда же, в период работы над трилогией, о причинах «успеха и распространения» в рабочей среде «системы Маркса», писательница приходит к выводу, что это обусловлено прочной связью марксистской теории «с делом жизни»: «...разве она сейчас не единственная из философий, которая, давая познавательную схему мира, делает ее и программой действия...»¹ К пониманию самых основ нового мировоззрения, его связи с жизненной практикой приходят герои как «Перемены», так и повести «Приключение дамы из общества», написанной одновременно с романом.

В центре повести — большевик Сергей Безменов, который показан писательницей уже в иной исторический период: не во время гражданской войны, как Васильев, а после победы над контрреволюцией, после окончательного установления советской власти.

Безменов, как и коммунисты «Перемены», — и это их сближает — целиком отдан делу революции. «Я не свой человек, не свой собственный, — говорит он о себе, — а принадлежу своему делу». Но если в образах коммунистов «Перемены» и «Агитвагона» М. Шагинян подчеркивала подвиг их полной, а главное, жертвенной самоотдачи революционному делу, то теперь она говорит о радости творчества новой жизни, ищет романтику уже не в трагедийности, а в пафосе созидания.

В приемную Безменова, председателя исполкома, «шли самые разные люди — с жалобой, просьбой, с разъяснениями, предложениями. Одному нужно было найти помещение для школы, другой требовал охранной бумажки от выселения, третий хотел реквизировать чей-то запас гвоздей, пятый хотел уехать, и его не пускали, у шестого несправедливо забрали при обыске кусок материи; нельзя было догадаться о том, какое дело привело седьмого, восьмого, девятого. Все разнообразие дел человеческих скопилось тут в несчетном количестве». Безменову нужно было «выслушать, понять и удовлетворить каждого».

Большевику очевидно все значение этой изнурительной, черной работы. Из нее-то и складывается самый процесс повседневного строительства нового общества. Так,

¹ М. Шагинян. Пролетарская культура. Газета «Жизнь искусства», 20 декабря 1921 г.

Безменов в споре с Алиной Зворыкиной, героиней повести, определяет свои взгляды на созидательную деятельность.

Алина говорит ему: «...вы — человек с умом, сердцем и волей, и разве вам не страшно день и ночь кипеть в этих ничтожных делах? Вы все равно что трамвайный кондуктор. Разве допустимо тратить жизнь на непрерывное обрывание билетиков?» Но коммунист Безменов спокойно отвечает: «Вы ничего не понимаете. Этот кабинет — рулевая будка. Мы правим курс. А если б мы засели за научные диссертации или игру на виолончели, Россия пошла бы ко дну».

Сергей Безменов — рабочий революции. Но именно потому он и руководит процессом жизни и направляет его в русло нового, решая при этом бесчисленные мелкие, а часто сложные, запутанные задачи, которые возникают непрерывно, изо дня в день.

Вместе с другими коммунистами Безменов выезжает в деревню Черноямы, где кулаками убит Варгип, проводивший продразверстку. Местная комячейка ждет поддержки от городских руководителей. Поездка в Черноямы опасна. Но коммунисты озабочены другим: события, происшедшие в этой деревне, остро ставят вопрос о методах работы. Как надо идти в дальнейшем: путем Варгина, прямым и принципиальным — он показывал крестьянам «сразу все трудности и не обещал ни одной выгоды», — или его предшественника, товарища Куниуса, который избирает с крестьянами метод «дипломатический», обходный, «обещает то и се...».

Этот вопрос обсуждается на закрытом заседании комячейки в Черноямах. И Сергей Безменов выступает как вожак масс, умеющий на основе фактов сделать серьезные обобщающие выводы. Надо «понять твердо, — говорит он, — что мы идем линией наибольшего сопротивления»... И напоминает коммунистам Черноям: «Сейчас мы — заваска, бродило, острый угол. Если мы уступим хоть пядь из того, что делает нас строителями, мы потеряем свою роль в будущем». Задача коммунистов — объяснить, вести людей за собой: «наше дело — формовка, лозунг, путь».

Мотив жертвенности у Мариэтты Шагинян еще не исчезает, но уже отступает в новой повести на задний план. Возникает радостная тема созидания, тема будущего. В поездке по окрестным деревням, после трудного рабочего дня, Сергей Безменов, глядя на мрачное село с

характерным названием «Черноямы», что лежало «в глухой котловине, обрамленной горной грядой с залежами антрацита», вслух мечтает о будущем этого, такого еще не устроенного, уголка земли. «Так бы и сжечь все это до основания,— сказал он весело,— все сжечь, как становые дикарей. Поглядите на эту жилу. Через десяток-другой лет здесь антрацит воздвигнет города, фабрики, гавапи...»

Радость тяжелого, земного труда, направленного к великой исторической цели,— такова новая и уже не трагедийная, а жизнеутверждающая сторона романтики первых послеоктябрьских произведений Мариэтты Шагинян. Эмоциональную их окраску определяет ощущение утренней свежести, ясности и духовной чистоты эпохи великих перемен.

5

Романтика революционного обновления мира с полемическим задором прозвучала в рассказе «Волшебный дом», который появился в печати в период работы над трилогией¹. Но тональность была иная. Все в нем овеяно мягким юмором, окраска событий — сказочна.

Герой рассказа — человек простой души. Оскар Штучка, скромный заводский служащий в провинциальном русском городке. Все личные достоинства героя заключались в том, что он играл на органе и знал твердо одну заповедь: «Будь честен». Жизнь человеческая Оскару Штучке представлялась ясной и устойчивой: «...все равно каждая вещь остается сама собой, с какого конца ни переложи ее; и жизнь, сумму этих неизменных вещей, не перехитришь, не переделаешь».

К революции герой наш отнесся спокойно. Придерживаясь любимой заповеди, Оскар и во время боев в городе «честно ходил на завод», даже когда на нем «не осталось никого, кроме сторожа». А потом «защищал завод от бродячих посягательств», не разбирая, правда, «цвета шинели и цвета флага» тех, кто туда врывается. Когда же наконец

¹ Журнал «Петроград», 1923, № 1. «Волшебный дом» вошел также в книгу Мариэтты Шагинян — «Приключение дамы из общества». Маленький роман и рассказы (М.—Л., «Земля и фабрика», 1925) вместе с рассказом «Агитвагон».

«рабочие с шумом и песнями вернулись на свой завод и возле сторожевой будки прочно утвердили огромный флаг из красного кумача», он с ощущением хорошо выполненного дела пошел домой спать. Завод снова стал заводом, а не местом боев: вещи приняли свой неизменный облик, обычный порядок.

Духовное пробуждение героя произошло, когда он однажды получил приглашение от таинственного и непонятного «Сорабиса» прибыть на «организационное заседание». Отправившись туда, Оскар Штучка попадает в новый, неведомый, кажущийся ему волшебным, мир. Заседание происходит в реквизированном особняке табачного фабриканта. Вещи тут как будто остались на своих привычных местах, но что-то вокруг сказочно изменилось. И совсем не в том дело, что герой входит туда, куда прежние хозяева жизни не пускали ему подобных: «Маленький человек никогда не подымался по таким лестницам иначе, как взглядом сквозь стеклянные двери подъезда» Нет, вещи здесь стали иными; они изменили свои функции и уже не подавляли «маленького человека» своей важностью и неприступностью. Герой «ощутил прилив какого-то незнакомого ему приятного волнения», впервые почувствовав себя свободным, раскованным — ведь «дом был ничей. Дом был волшебный». Волшебство заключалось в том, что исчез дух собственничества — власти вещей.

Оскар Штучка и в сказочном доме, и в самом себе открывает новые, неизвестные дотоле качества. Он вдруг обнаруживает, что может быть дельным организатором; смело выступает на собрании, сам удивляясь себе: «Откуда такая сочность в голосе, такая сила? Откуда это сознание важности, обязательности, всеобщности происходящего?»

Волшебные изменения происходят и в других персонажах рассказа.

Образ певицы — столичной знаменитости — играет важную роль в развитии темы обновления мира. Эта героиня охарактеризована немногими штрихами. Но в ее судьбе отчетливо проявилось жестокое свойство собственнического мира обращать человека в вещь. Образ героини двоятся, сквозь внешнее, наносное в ее облике — наложило ведь отпечаток все, что делалось в угоду старым хозяевам жизни, — теперь в «волшебном доме» проглядывает подлинное в человеке, истинная его сущность: «И ручки со следами

маникюра, холеные, ярко-розовые вдоль ногтя, ручки, зацелованные пьяными, пошлыми, коронованными, титулованными, купецкими и разными другими губами, вдруг, словно хозяйка их забыла многолетнюю выучку и наносный стиль знатной барыни, легли на складки платья так просто одна на другую, так вульгарно, со смертной усталостью и хорошей прямотой», что стали заметны «широкая кость» и «плебейское происхождение» певицы, чей отец был просто «портовым рабочим». С постаревшего уже лица, сквозь привычную краску и пудру глаза ее вдруг стали смотреть «простонародным умным взглядом без фальши, без выработанной наивности».

Но, как положено в сказке, волшебство может рассеяться. В недрах реквизированного особняка сохранились еще закоулки, где живут прежние хозяева. Они-то и возникают перед участниками заседания, полные энергии, стремления вновь возродиться к жизни. Прослышав, что в доме находится «столичная знаменитость», приглашают на ужин ее и всех остальных. Герой рассказа видит, как все снова сказочно изменяется, как бы возвращается вспять: роскошный стол, заставленный яствами,— а только что на заседании дружно делили «несколько баранок, большой черный пряник с миндалем посредине, кусок пирога, хлеб, подсолнухи, горсть сырых каштанов»,— снова сытые хозяева в вечерних туалетах поглядывают свысока на приглашенных «не их круга». И «что-то прошло по вещам, по стенам, по лицам...»; и обои уже «забили в глаза крикливой пышностью нарисованных павлинов», и «открылись вдоль стен какие-то глупые тумбочки с золочеными разводами, невидимые раньше». А «инициативная группа» Сорабиса, «беспомощно путаясь ногами в ковре... сбитая с толку, потерянная», не знала, как перешагнуть порог в открывшийся мир прошлого. Прозвучали страшноватые слова хозяев: «Да, знаете, не успели выехать. Но ведь положение непрочно. Не сегодня-завтра...» Однако уже этого возвращения «не сегодня-завтра» старого мира не приемлет душа даже такого простого «маленького» человека, как герой рассказа. Он бежит прочь от этого дома, где «к запаху духов и пудры остро прилип запах пыли, сидел на языке, першил в горле». Ведь Оскар Штучка уже ощутил вольный ветер новой жизни.

Мариэтта Шагинян исследует судьбы целых социальных групп старого общества в период, когда произошел

его раскол на два лагеря — революционный и реакционный. Она в своей трилогии прослеживает внутреннее развитие героев, изменение их отношения к историческим переменам. И, ставя важный для себя вопрос — в чем же сущность победоносной силы Революции, отвечает так: человек перестал быть вещью в руках старых «хозяев жизни», его труд из подневольного становится свободным, творческим.

В заветной тетради, куда герой «Перемены» Яков Львович заносил свои наблюдения и размышления над жизнью, не мало страниц посвящено проблеме труда: «Разве не сходятся все вопросы действительности, все ее беды у одной центральной проблемы? Труд — в этом все дело». Яков Львович приходит к пониманию того, что только труд созидающий способен удовлетворить духовные потребности человека; к нему никого не придется принуждать. Он «не утомляет, не насилует, это не обуза, а счастье, — записывает Яков Львович. — Я могу работать творчески по 12—16 часов в сутки, и меня надо силком отрывать... Отдыхаю — для него же. Утомляет меня не он, но, наоборот, невозможность ему отдаться, помеха...» Вот это-то понимание труда и сближает героя романа с коммунистами.

В образе Якова Львовича, и даже Оскара Штучки, писательница наметила важный процесс внутренней перестройки людей, формировавшихся еще в старом мире, ломки их привычных представлений, их жизненных навыков, взглядов. Возвращается Мариэтта Шагинян к этой теме во второй вещи трилогии, в повести «Приключение дамы из общества».

Алина Зворыкина принадлежит к «высшему обществу». Но она человек ясной души, прямо и честно смотрящий на жизнь. Уже в предреволюционные годы героиня инстинктивно ощущает ложь и лицемерие среды, в которой выросла, видит здесь только «подделку под реальную жизнь». Порвать со своей средой она, однако, не способна, предпочитая жить привычной, устоявшейся нормой: «Мне было зябко перед будущим, я не хотела никаких решительных перемен, не хотела даже задумываться». Лишь буря революции оторвала Алину от родного ей класса. Белых вышвырнули из Крыма, и муж героини, денкинский министр, бросив ее, бежал за границу. Алина оказывается вне своей среды, без родственных, семейных

связей, без средств к существованию, одна — лицом к лицу с великой Переменной. Перед молодой женщиной задача — войти в новую жизнь, завоевать в ней свое место. Решить такую задачу нелегко. Единственный путь, который открывается героине повести, — участие в героическом труде народа, начавшего строительство нового общества. «Я выброшена из своего класса, — говорит Алина. — И я начинаю медленно прирастать к другому, новому классу, прирастать вот этими еще не зажившими ладонями». Руками, натруженными тяжелой работой, завоевывает Алина право стать гражданином нового мира.

Но она обретает и большее: она познает радость труда, счастье созидания, то, о чем еще только мечтает герой «Перемены» Яков Львович.

Знаменательна картина участия Алины Зворыкиной в субботнике, организованном коммунистами для починки шоссе, развороченного белогвардейской канонадой.

Под палящим солнцем, в пыли и зное, люди кирками крошат камень, ровняют дорогу, засыпают ее щебнем, утрамбовывают, свершая за один день то, что потребовало бы месяцев. И гордость наполняет сердца участников субботника. Суровый труд пробуждает в каждом из них ощущение, что он сам подлинный хозяин своей судьбы.

«Мне было хорошо, впервые вполне хорошо на душе, — говорит Алина Зворыкина. — Осмысленность вошла в мою жизнь. Я соединила ее с другими жизнями».

Борьба, которую до сих пор в одиночку вела героиня повести, порождала только «гордость отчаяния», а общий труд ради счастья всей страны — «стойкость надежды», уверенность в будущем: «...я чувствовала, что нет, не зря! Не зря эти жертвы, эта мука, это изнеможение».

Героиня повести находит свое место в новом обществе. Обращаясь к прошлому, к своему классу, с которым Алина Зворыкина навсегда порвала, она заявляет: «...к вам и к таким, как вы... я не вернусь ни живая, ни мертвая, ни сегодня, ни завтра, ни послезавтра».

Тема выхода из социальной замкнутости прошлого на просторы нового мира, тема поисков своего места в революционном переустройстве жизни привлекала внимание и других советских писателей. Судьба, подобная судьбе Алины Зворыкиной, рассказана в автобиографической по-

вести Веры Инбер — «Место под солнцем». В стихотворении «Вполголоса» она же изобразила «старого поэта», который,

к ...вырванный с размаху
Из своих нерушимых стен,
Был подвержен страху смерти, страху
Жизни, страху перемен...

0050

Все же поэт одерживает победу над своей социальной ограниченностью, «над своей старинною душой», отдав все ее богатства делу революции. Николай Тихонов вывел в рассказе «Бирюзовый полковник» (1927) старого офицера Ведерникова, которого отбросили, считая «обломком старого строя». Но Ведерников упрямо работает над проектами переделки поселка Бирюзового, затерянного в горах, где «гремят джунгли, ущелье на сорок верст грозит обвалом и наводнениями». Проекты пока еще кажутся утопическими, но герой уже видит свой поселок в электрических огнях, с огромными домами-коммунами. Романтика созидания, творческое новаторство Революции захватывают широчайшие народные слои.

Лейтмотивом всего героического эпоса Мариэтты Шагинян звучат слова: «Жить, чтоб делать, чтоб познавать, чтоб бороться. Жить, чтоб взойшли на земле семена окрыленной мечты человечества о справедливости... Как в храм бесконечных возможностей стал входить человек, возвращаясь к себе самому, гражданину нового мира».

Одной из первых Мариэтта Шагинян сумела разглядеть сознательное, а не стихийное начало Перемены, ее созидательную, а не разрушительную мощь. В силу этого уже первыми произведениями послеоктябрьского периода писательница ближе всего была к тому лагерю советской литературы, где находились М. Горький, А. Серафимович, Дм. Фурманов, А. Фадеев и другие, и во многом полемизировала с художниками, которые воспевали стихию революции.

В трилогии о гражданской войне писательница завершила поиски «действенной философии», той, которая помогала жить. В ее творчество, раздвигая рамки традиционного романа, могучим потоком хлынул новый жизненный материал. И новое содержание властно потребовало новой формы.

0050

Мариэтте Шагинян неизменно присуще стремление наряду с художественной практикой давать и теоретическое осмысление возникающих в процессе этой практики идейных и творческих проблем, характерных для ее времени. Книга «Литературный дневник»¹, появившаяся в период работы над романом «Перемена», объединила литературно-критические статьи писательницы за годы 1921—1923-й. В предисловии ко второму изданию автор, оговариваясь, что никак «не претендует на полноту», сообщал: «статьи, собранные в эту книжку, посвящены литературно-художественной жизни Петербурга за последние три года».

Поток новых произведений хлынул в литературу сразу по окончании гражданской войны. Полемизируя с «молчащими» и «неприемлющими», известный критик П. Коган писал иронически в «Литературных заметках»²: «Поэтам дореволюционных настроений, мистикам и фантастам больше не на что жаловаться. Еще недавно они уверяли, что революция задушила литературу. Теперь их имена снова красуются на изящных томиках с «таинственными» заглавиями, с экзотическими фигурами». Но в потоке книг рождалось уже и нечто особое, дотоле не бывшее; открывались просторы новых тем, приходили герои прямо из жизни. Зазвучали голоса новых писателей.

Мариэтта Шагинян внимательно вглядывалась в пестроту и сложность явлений новой литературы. Она спорила с современниками, зачастую не соглашаясь с теми идеями, темами, художественными формами, которые они сохраняли в своем творчестве от прошлого. Она тоже отчетливо видела, как и автор «Литературных заметок», что «снова из куска жизни грубой и бедной» творит свои «сладостные» легенды Сологуб, «снова тихо молится Анна Ахматова и астральные тела в телах физических прозревает Андрей Белый». Но во всем, что появлялось в печати, М. Шагинян умела обнаружить и приметы нового, то изменения в литературном процессе, которые не могла не

¹ Первое издание «Литературного дневника» относится к 1922 г. (СПб., «Парфенон»). Вторично книга эта, со значительными дополнениями, вышла в 1923 г. в московском издательстве «Круг», которое возникло в августе 1922 г.

² «Правда», 22 марта 1922 г.

внести революционная эпоха. Целое трехлетие 1921—1923 годов и «вызывающее им к жизни новое литературное движение» можно лучше всего характеризовать, утверждала она, словом «рапсодичность». И поясняла: «Обрывочно, песенно, словно по главам неизмеримо большого целого, рассказывал каждый об одном из уголков персжитого им мирового потрясения». Своеобразным было и новое общественное восприятие литературных явлений: «читатель, как в Гомеровы времена ахейский вождь, вернувшийся к своим пенатам,— слушает рапсода с пристрастием, с волнением, он ведь не только читатель, но и соучастник событий»¹. С подобной же меркой, продиктованной пережитым и увиденным, подходила и сама М. Шагинян к литературному процессу своего времени.

Статьи 1921—1923 годов охватили немало литературных явлений. Речь шла о романах Андрея Белого «Эпопея», Федора Сологуба «Заклинательница змей», о стихах Анны Ахматовой и Владислава Ходасевича; возникли новые имена — Ильи Эренбурга с его книгой «Хулио Хуренито», Бориса Пильняка с его «Голым годом», Ольги Форш и, наконец, целой плеяды молодых писателей — «серапионовых братьев», творческим общением с которыми дорожила М. Шагинян.

Талантливо рассказала она о них, «часто собиравшихся вместе, читавших вслух свои новые вещи и жестоко их критиковавших». Этот опыт своеобразной «коллективности» в творчестве привлекал М. Шагинян: «Для нас, дореволюционных художников... такое публичное обсуждение сырой вещи, выковка и отделка ее на людях были совсем новой школой»². Писательница увидела здесь залог того, что «серапионы» быстро росли творчески. Но увлечение «новым опытом» не помешало трезвому взгляду как на самих «серапионов», так и на всю ту художественную среду, которая характеризовала литературную жизнь Петрограда начала двадцатых годов.

М. Шагинян в своих небольших, изящно написанных статьях дает хорошо очерченные и завершенные литературные портреты избранных ею писателей. Сделанные

¹ М. Шагинян. Литературный дневник. М.—Пг., изд-во «Круг», 1923, стр. 7—8.

² М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. I, стр. 36.

полстолетия назад, эти портреты и сегодня сохраняют свою ценность,— время их полностью подтвердило. Каждый писатель представал тут во всем его своеобразии, в его «непохожести», со своими особенностями стиля, решения темы, со своей творческой судьбой, которая в статьях М. Шагинян, естественно, только предугадывалась.

Основой своего анализа критик делает рассмотрение внутреннего движения художника, уходит ли он своими произведениями в прошлое или тяготеет к воплощению новизны человеческого бытия. Как и какими средствами он это осуществляет? Что предстоит ему преодолеть и что открыть в процессе познания новой эпохи? И есть ли у него необходимые для этого творческие силы? Ответы на поставленные вопросы ищет М. Шагинян, рассматривая произведения, затронувшие ее воображение, всегда в сложном внутреннем взаимодействии их содержания и формы. Но вопреки главенствовавшей тогда формальной школе писательница исследует не механизм литературного «приема», а подлинные связи жизненного материала с его художественным выражением, то, как реальное содержание обуславливает свою особую, неповторимую форму.

О поэме Андрея Белого «Первое свидание» М. Шагинян говорит, что это «огненная импровизация без всякой архитектоники», «лирическое извержение души». Критик анализирует его «Эпопею»¹ и показывает, что в прозе Белый — «монументалист», а тема его эпична по-особому, она перехлестывает за рамки времени: в них ей тесно. Понятие бытия для Андрея Белого единый процесс, идущий от древних, доисторических времен в глубь грядущих веков. Его роман — хропика, это — сочетание «тончайшего и точнейшего воспроизведения эпохи» с космизмом, с прорывом в неведомое, в «историю человеческого «антропоса» (уже вне эпохи)». Само развитие романа служит выявлению этой идеи: через ряд этапов — «через маленькое, едва возникшее из хаоса, детское «я», с бы-

¹ Андрей Белый в 1921 г. выступал с чтением поэмы «Первое свидание» в Вольной философской ассоциации, возникшей тогда в Петрограде. Отклик М. Шагинян на эту поэму был опубликован ею под псевдонимом П. Самойлов в газете «Жизнь искусства», № 792—797, 2—7 августа 1921 г. Статья ее об «Эпопее» А. Белого, с подзаголовком «Морфологические заметки», появилась в первом номере журнала «Летопись Дома литераторов» 1 ноября 1921 г.

стротою падучей звезды перелетающее все этапы развития общечеловеческого «я», — стадию космогонии, мифотворчества, религиозной идеи жертвы», — к пониманию движения жизни, но в сверхисторических формах. С этим замыслом романа-эпопеи связано его стилевое своеобразие. Белый активно использует даже зрительный эффект, печатая свой текст не как обычно, в строгой последовательности строк, а прибегая к каким-то «зодческим фигурам, колонкам, скатам, треугольникам, ступенькам», делая страницу «на глаз строительным элементом композиции».

Он также «динамизирует прозу, делая ее ритмической, — как стихотворение», — говорит М. Шагинян, а обусловлено это тем, что у художника «все содержание пришло «вплавь», на волнах закономерного ритма». И в другом месте критик поясняет: «Содержание не выговорилось, не выложилось у него, а выпелось, вытанцевалось, если не бессознательно, то во всяком случае неотделимо от певучего качания речи, как чистой формы».

Однако это определение своеобразия прозы Андрея Белого как «чистой формы», как порождения не «содержания», а «певучего качания речи» («целый роман — родился музыкально») совсем не означает, что его творчество «бессознательно». Отнюдь нет, — Мариэтта Шагинян видит лишь сложность отхода писателя от присущей ему тяги к насильственному «вкладыванию» в свою прозу идеалистических философских идей. Именно потому она и хвалит «радостную для нас непредумышленность «Эпопеи» — и добавляет: «...радостную потому, что мы неизменно боимся от Белого художника прозаизмов его антропософского или штейнерианского исповедания...»

Характерной чертой М. Шагинян как критика является умение разглядеть перспективу развития писателя, показать ему выход из творческих противоречий, пояснить, в чем сила и в чем слабость. Современники были прямолинейнее в своих оценках. Михаил Кузмин в обзоре «Мечтатели»¹ отмечал лишь то, в чем проявлялась слабость художника: он не способен «достигнуть органической целостности», «духовная раздробленность и мелькание де-

¹ Обзор альманаха «Записки мечтателей». Пг., изд-во «Алконост», 1921, № 2—3. Появился обзор в газете «Жизнь искусства», № 764—766; 29, 30 июня и 1 июля 1921 г.

лают почти жутким весь блеск и химическое искусство Белого». Мариэтте Шагинян так же ясно, что произведение Белого зачастую «производят впечатление бесформенности, той нескончаемости, которой Вагнер дал название «бесконечной мелодии». Однако писателя надо изучать в его развитии. И поэтому М. Шагинян, положительно оценив отход Белого от строгих идеалистических схем, от «рассудочных прозаизмов», разрушавших ткань повествования, противопоставляет им пусть стихийный, но живой «ритм» реального бытия, возникающий в произведении как «формовочный принцип». Здесь она видит путь приближения Андрея Белого к сегодняшней действительности.

Застойность творчества, возможно уже и непреодолимую, писательница обнаруживает у Федора Сологуба. Вся сложность этого художника, считает она, отразилась в его романе «Заклинательница змей»¹, фабула которого «прихотлива», переходит, как обычно для него, в гротеск. «Роман написан усталой рукой», — говорит М. Шагинян и рисует острую, беспощадную картину внутреннего угасания писателя. В романе этом «краски жиже, уклончивей, как ввечеру. Лучи ложатся косо. Веки острейшего писателя современности опущены, почти прикрыли глаза».

Героиня, «заклинательница змей», пытается свершить «не мирской, а личный сверхчеловеческий подвиг: побороть, заморозить, заклясть капитал, чтоб он сам пошел в руки». Она заставляет волжского капиталиста отдать состояние рабочим, но при этом гибнет, и подвиг ее не осуществляется. Решение, намеченное здесь, фантастично, несбыточно. Но и в коллективный подвиг рабочих-социалистов, в их борьбу Ф. Сологуб не верит, его отношение к этим проблемам «овеяно ласковым скепсисом»; ведь «не здесь разрешить земную ложь, и не этим оружием», — утверждает он. Решение, возможно, и есть, но где-то за гранью реальности, за пределами простой человеческой жизни. Эту позицию художника М. Шагинян отвергает: «...у Сологуба его легкая и сонная мечта о выходе сопрягается со смертью, с закатом, с концом».

¹ Роман Ф. Сологуба вышел в 1921 г. в издательстве «Слово» (Берлин), а затем в 1922 г. — «Эпоха» (Петроград). Статья М. Шагинян о «Заклинательнице змей» появилась в первом номере сборника «Шиповник» в сентябре 1922 г.

Два художника и две судьбы. Один остается безвозвратно в прошлом, знаменуя своим творчеством «закат» целого литературного периода, его конец, — и это Федор Сологуб; другой — Андрей Белый, — несмотря на метания, заблуждения, ошибки, все же способен ощущать могучие ритмы бытия, он тянется к живому, настоящему, земному, вопреки своему «космизму» и «астральности».

Итак, решающим в оценке творчества того или иного писателя для Мариэтты Шагинян в ее критических статьях 1921—1923 годов являлась сама направленность таланта — от прошлого в будущее или отступление назад, в изжитое, уже отвергнутое историей. С этих позиций подошла она и к творчеству Анны Ахматовой.

Обращаясь к новой книге ее стихов — «*Anno Domini*» и поэме «У самого синего моря»¹, критик видит здесь не оборванные связи с сегодняшним днем истории, как у Владислава Ходасевича, но живые ростки, дающие надежду на возникновение новых связей с действительностью. О книге поэтессы М. Шагинян говорит, что она «характерна множеством разнородных симптомов и находится в том смутном периоде, когда рецензент — как врач — не может ничего определить, не знает, что будет дальше». И все же критик ставит себе задачей «разобраться в симптомах недостаточно выраженного настоящего, чтобы по ним угадать будущее».

Анна Ахматова этих лет была в центре старого литературного Петербурга, пользуясь высоким авторитетом и окруженная поклонением. Мариэтта Шагинян храбро выступает с критическим разбором ее стихов; стараясь не обидеть поэта, оговаривается неоднократно: «рецензент сделает это любя...», «это — не исследование, а только любовная встреча с книгой...» — и все же честно и открыто, без скидок говорит о том, в чем сила и в чем слабость поэзии А. Ахматовой.

¹ «*Anno Domini*» появилась в «Петрополисе», 1921, затем была переиздана в Берлине в 1923 г. Впервые поэма «У самого синего моря» была напечатана в годы войны, в 1915 г., в 3-м номере журнала «Аполлон». Потом, в 1921 г., отдельное издание ее осуществил «Алионост». В статье об этих произведениях критик соединил две свои рецензии: в газете «Жизнь искусства» № 1 за 1922 г. она писала о книге «*Anno Domini*», а о поэме — в журнале «Петербург», № 2 за 1922 г.

В новой ее книге «появились реминисценции, повторения, отзвуки» старых стихов; началось «медленное убывание темы», и только уверенное мастерство, «формальные достижения прикрывают недостаток лиризма», начался этап «деланности», появились симптомы «все возрастающей манерности», возрастания литературной условности.

Критик видит, однако, и другую тенденцию в поэзии Анны Ахматовой — здоровую, жизненную, реалистическую. Если она победит в творчестве поэта, то «Ахматова войдет в русло русской классической лирики уже полноправно». Сильной стороной ахматовской лирики Мариэтта Шагинян считает ее «суровую простоту», «бесценную скупость речи», а главное — то, что Ахматова «умеет быть потрясающе народной». Ее образность, казавшаяся столь «изысканной», и причудливые ритмы ее лирики, таившие в себе в предреволюционные годы острое, чисто эстетическое очарование, внезапно обнаружили свою истинную основу, «сродство с русскою народною песней», они «нынче стали вдруг простыми и насущными».

Тут-то критику и видится «будущий путь поэта», если у Ахматовой хватит решимости отменить «зигзаги» иных «вычурных тропинок». Народность, органически присущая Анне Ахматовой, — это и есть могучая основа для расцвета ее дарования: «если сумеет она в будущем дать ему разрастись, если выжжет в нем остатки своего неорганического эстетизма — будущее закрепится за пею».

Характерно, что критики, выступавшие в эти годы рядом с Мариэттой Шагинян, начиная с знаменитой статьи Корнея Чуковского «Ахматова и Маяковский»¹, несмотря на все высокие оценки, замыкали Ахматову в некоем узком, как бы заколдованном круге, откуда не было никакого выхода на простор жизни.

Корней Чуковский писал об Ахматовой — «ее имя одно из драгоценнейших в нашей словесности»; Иннокентий Оксенов в «Письмах о современной поэзии»² называл ее «самым сладкоголосым соловьем нашей лирики»; Михаил Павлов в рецензии³ на те же самые произведения, которые рассматривала и М. Шагинян, говорит, что Ахматова —

¹ «Дом искусств», 1921, № 1, стр. 23—42.

² «Книга и революция», 1921, сентябрь, № 12.

³ Там же, 1922, № 3 (15), февраль.

«самый чистый, самый волнующий из всех голосов современной поэзии».

Но он же и добавляет: «Обе последние книги не вносят ничего нового в ее сложившийся облик». Это мнение разделяли и другие критики. «Очарованным кругом очерчена душа» Ахматовой, считал Ин. Оксенов. «Поэту не переступить роковой черты, отделяющей его от мира». По-разному определялся критикой этот «очарованный круг». Одни видели «всю силу и всю слабость» поэта в том, что Ахматова «замкнута в круг женских переживаний». Главное в ее стихах, утверждал М. Павлов, — любовь, что «заставляет быть смиренной», делает женщину и рабой любимого, но и хранительницей домашнего очага, древних устоев жизни. «Этот женский консерватизм, — говорил критик, — живет во всех ахматовских стихах». С ним соглашался Ин. Оксенов, считая главной темой поэта «огромную страстность, мучительно переживаемую — как подвиг, как крест». И здесь было восхваление ухода в прошлое — того, что, несмотря на все исторические потрясения, Ахматова оставалась в своих стихах верна исконному, вечному: «иконы, песни, сосны, — миротворная, молитвенная, уходящая стихия». О символике Анны Ахматовой — так и называлась статья — писал В. Виноградов¹. О религиозности, о верности устоям прошлого говорил Корней Чуковский, противопоставляя тихую «схимницу» Ахматову «поэту катастроф и конвульсий» Маяковскому, поэту, орущему, «как тысячеголосая площадь», внесшему в поэзию «ритмы улицы», которые «мы слышим на рынке, в трамвае, на митинге, ритмы криков, разговоров, речей... агитаторских призывов». Если Маяковский — «поэт-горлан», «митинговый оратор», то Ахматова «уединенная молчальница, вечно в затворе, в тиши...». Она — «поэт микроскопических малостей. Чуть слышное, чуть видное, еле заметное — вот материал ее творчества». Говорит Ахматова «осторожно и скупно», есть в ней нечто «старорусское, древнее», и стихи ее «исходят из кельи, отрешенной от земных сует...».

Корней Чуковский рассматривает творчество этих двух поэтов как противостояние двух миров — «тихая, старая Русь, которую воплощает Ахматова», и Маяковский —

¹ В кн.: «Литературная мысль», т. I. Пг., 1922.

«порождение нынешней революционной эпохи», «плебейской, буйной, площадной...». Критик взыскует соединения этих двух миров, их слияния, но не возлагает на это больших надежд: «Похоже, что вся Россия раскололась теперь на Ахматовых и Маяковских. Между этими людьми тысячелетия. И одни ненавидят других».

А Инокентий Оксенов и не видит необходимости для Ахматовой выходить из своей «кельи», покидать «белый скит» прошлого, порывать с «устоями». Он пишет: «И право, большего от Ахматовой мы не можем требовать. Пусть она «пьет из своего стакана». А мы, устав от бурь и громов, с большой радостью будем приходить в тихую обитель Ахматовой».

Но именно против этого утверждения не подвижности и замкнутости ахматовского творчества восставала Мариэтта Шагинян. Если она не находила выхода из идейного и творческого тупика для Вл. Ходасевича, поэта, всеми своими мыслями, чувствами обращенного в прошлое, на стихи которого черной тенью легла тема смерти, гибели, разрушения, то в лирике Ахматовой — слышится Мариэтте Шагинян — звенят живые родники народной песенности и народного слова. Здесь-то для поэта — считала М. Шагинян — и открывался свой особый путь в будущее, путь единения с судьбой родного народа.

С теми же высокими критериями подходит Мариэтта Шагинян к Ольге Форш — имени в литературе тогда новому. В «дебютных» произведениях молодой писательницы (роман «Нюрнбергский рыцарь», книга ранних рассказов) критик стремится разглядеть новые тенденции.

Сначала хочет понять своеобразие Ольги Форш¹. Говорит о ней как о писателе «тяжелом и трудном», со своей особой, «кризисной» темой: «тяжелый взгляд, лежащий на вещь метким определением, тяжелая динамика, заставляющая ворочаться ее массы с медленностью и тугостью очень зрелого мастерства; тяжелая тема...» — о извечном неблагополучии мира, тема «неразрешимая»,

¹ Две статьи М. Шагинян легли в основу ее работы об Ольге Форш, которая вошла во второе издание ее «Литературного дневника». Первая напечатана была под псевдонимом П. Самойлов в газете «Жизнь искусства», № 801, 1921 г. (о пьесе «Равви»); вторая — в журнале «Россия», № 4, октябрь 1922 г.

зачастую не сулящая у Ольги Форш никакого исхода. Здесь-то и определяются для критика сильные и слабые стороны ее таланта: «...крик о неблагополучии,— составляет сильнейшую часть писательской индивидуальности Форш». Но отсутствие реального выхода для героев ее ведет к ложным решениям: «мечта о благодати», о чистоте внутренней, духовной, тяга к возврату назад, в прошлое, к прочному «стародавнему быту прихожан», к «смирennemудрым» героям, воплощающим якобы «положительную благодатную силу». Однако Мариэтта Шагинян замечает и здесь важную тенденцию — неудовлетворенность художника толкает его к поискам, пусть пока незавершенным, стихийным. Ольга Форш от своих «смирennemудрых» бросается в другую крайность — «к революционному подвижничеству». Но и это уже осталось в прошлом как в жизни, так и в литературе. Мариэтта Шагинян полемически напоминает, что «безбожный революционер, делающий божье дело на земле, канонизирован и пущен в литературное обращение Мережковским».

Старые пути испробованы, исхожены, и они больше нигде не ведут. Надо искать новые... Сильная сторопа творчества Форш — ее несогласие примириться с неблагополучием старого мира, «ее талант: почувствовать и поставить трагическую коллизия». Критик требует, однако, ответа — как же быть? Где исход из жизненных противоречий? Ответа Ольга Форш не дает, тут ее слабость. М. Шагинян поясняет: «Я имею в виду ответ вполне новый и вполне самостоятельный, который послужил бы отправною точкою для дальнейшего пути сознания».

Позднее, в новых своих произведениях, Ольга Форш, как и другие писатели, ее современники, успешно шла к решению этой важной творческой задачи. М. Горький — о том свидетельствует его переписка — сразу же уловил ту новизну образов, проблем, художественных решений, какая возникала на страницах книг целой плеяды советских прозаиков. «Читали ли Вы «Кюхлю» Тынянова? Очень хорошо и своеобразно сделано. Весьма интересна повесть Ольги Форш «Одеты камнем», — писал он Д. А. Лутохину в 1926 году. А в письме И. А. Груздеву, выразив свое увлечение этими новыми именами: «...мне «Кюхля» очень нравится, так же как «Одеты камнем» Форш», приходил к важному выводу: «Как будто у нас зарождается очень оригинальный исторический роман, чего никогда не было.

Ибо Мережковский — не искусство и даже «литература плохая»¹.

Критические статьи М. Шагинян в 1921—1923 годах настойчиво и убежденно звали современников к творческим поискам, к тому, чтобы пробиваться сквозь старые идейные и эстетические навыки к новизне реальной жизни.

В «обращенности к прошлому» упрекает критик и другого молодого писателя — Илью Эренбурга, только лишь выступившего с остросатирическим романом «Хулио Хуренито»². Высоко оценив этот роман как произведение, «составляющее целое событие в нашей литературе», Мариэтта Шагинян, однако, замечает, что вызвано оно не устремлением в будущее, а крушением целой старой цивилизации, подобно тому как это произошло во времена древнего Рима или распада феодального общества. Роман И. Эренбурга имеет классическую традицию, он вызывает в памяти «великие сатиры времен античного декаданса и подражающие им европейские сатирические романы-обозрения».

В истории человеческого общества бывают такие «ликвидационные периоды», когда рушится старое общество, но еще не возникло новое, — «тогда-то и приходят последние поэты, поэты-сатирики». К ним принадлежит и молодой Илья Эренбург, его роман порожден именно этим переломным моментом в современной истории. Ведь мы, пишет Мариэтта Шагинян, «присутствуем при закатной ликвидации очень сложного и очень органического целого, которое росло и казалось прочным вплоть до года 1914-го, когда «мировая война» обнаружила смерть сердцевины этого целого, т. е. его идеологии». И поясняет: «...целое же — это наша городская, или, если угодно, буржуазная культура».

Оценка романа «Хулио Хуренито» была у писательницы остро антибуржуазной и, естественно, вызвала недо-

¹ «Архив А. М. Горького», т. XIV, стр. 410 и там же, т. XI, стр. 35.

² Роман «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников» вышел в 1922 г. (Берлин, «Геликон»), затем в московском Госиздате в 1923 г. Статья Мариэтты Шагинян появилась в 1922 г. в «Литературной неделе» — приложении к № 128 газеты «Петроградская правда» за этот год. Позднее вошла во второе издание «Литературного дневника», изд-во «Круг», 1923.

вольство в кругах все той же духовно «саботирующей интеллигенции». Евгений Замятин выступил со статьей «Эренбург»¹, которая, по сути, является полемикой с Мариэттой Шагинян, хотя она автором и не названа. Задача, однако, была поставлена вполне определенная — оспорить предложенную М. Шагинян трактовку социальной позиции романиста.

Замятин тоже связывает Илью Эренбурга с западно-европейской традицией, но, так сказать, по линии «чистой формы», по линии незамутненно эстетической и якобы только эстетической. В форме романа Эренбург — «европеец», «сюжет у него построен вопреки традиции русской прозы, напряженно, динамично», — говорит критик, — писателя «гораздо больше занимает сюжетная, архитектурная сторона, чем орнаментика», у него «есть родство с новейшей французской прозой — дадаисты, Сандрар. Образов, красок — никаких: одни линии».

Если М. Шагинян связывала роман «Хулио Хуренито» с драматическими событиями современности, крушением основ буржуазной цивилизации, то Замятин отрывал художника от исторического процесса, утверждая, что не важен объект иронии, важен сам «взрыв», само отрицание, независимо от того, на что оно обращено. И достоинство романиста виделось Замятину в этом: «труднейший путь Агасфера — путь на все посягающего скепсиса — выбрал Эренбург».

Но М. Шагинян поняла Илью Эренбурга как художника, который нашел свое место в битве двух социальных систем: роман его — это беспощадное отрицание отжившего, умирающего и распадающегося старого общества: «подобно настоящей классической сатире, охватывающей все судороги старого лица мира и все его гримасы, роман Эренбурга начинается легко и забавно, а кончается грозно и патетически». Художник, как древний пророк, произносит беспощадный приговор погрязшему в пороках обществу и предвещает его конец.

Точную и безоговорочную позицию писателя Мариэтта Шагинян и считает главным, определяющим началом его творчества. Но все же, рассматривая роман «Хулио Хуренито», она трезво говорит и об опасностях, подстерегающих Эренбурга. Да, есть у молодого художника «сатири-

¹ «Россия», 1923, № 8, апрель.

ческий скепсис», даже некоторый «нравственный релятивизм», подчас кажется, что он «ни во что не верит, никого не исповедует, ничего не проповедует, кроме разрушения лжи». И основа этого явления, считает М. Шагинян, — всепоглощающая, упорная обращенность назад, в прошлое. Подобно библейской жене Лота, которая, несмотря на запрет, обернулась и загляделась на Содом и Гоморру, гибнущие в грохоте земного разлома, в вихрях небесного испепеляющего огня. А это не безопасно для самого романиста, говорит М. Шагинян. Надо взглянуть в то новое, что возникает уже среди развалин старого мира, обретает форму, плоть, реальность: новое человеческое общество, новые человеческие отношения.

Именно потому и возникает горячая, увлеченная статья М. Шагинян о романе Бориса Пильняка «Голый год»¹, что здесь ей увиделся прорыв вперед, к изображению молодой революционной действительности. Она прямо сравнивает эти два произведения — «Хулио Хурепито» и «Голый год»: «Там — ликвидация прошлого, лицо обращено назад, сатирический скепсис. Здесь — перевал в будущее, лицо обращено вперед, подлинный пафос. Оба романа перекликаются: один хоронит, другой повивает, и гаснущее солнце Запада готово взойти на Востоке».

В «Голом годе» предстает глубинная, ковдовая, древняя, почти сказочная Русь, — «волжские степи, хутора, села», город Ордынин — не иначе как «орда», кочевье; метут здесь метели, завывает снежная буря, «пробуждается вся славянская мифология, от Ярилы и до лешего», слышен разбойничий посвист на дорогах... Но все равно уже Россия снялась с места, куда-то устремились массы людей, все сместилось, сдвинулось... «И в людское тесто, обнаженное голым годом, — пишет М. Шагинян, — брошены дрожжи: лучший отбор расы, люди в кожаных куртках, стальные внутри, кожаные снаружи...»

Приведенная оценка не случайна, роман при его появлении захватил современников тем, что тут на авансцену вышли новые герои — коммунисты. Сразу не вдумывались в направление этого изображения, во внутреннюю его сущность, — так сильна была потребность увидеть но-

¹ Появился роман в издательстве Гржебина (Берлин — Петроград, 1922). Статья о нем опубликована М. Шагинян в «Литературном дневнике» (2-е издание. М., изд-во «Круг», 1923).

вую действительность запечатленной в слове. Влекла Мариэтту Шагинян к этому роману и созвучность, как ей казалось, ее собственным замыслам, — в это время шла у нее работа над циклом произведений — «Перемена», «Приключение дамы из общества», «Агитвагон». Естественно, ее внимание притягивали любые попытки решения близких творческих задач.

В наше уже время, вновь задумываясь над этим романом, она говорит, что художнику удалось тогда «нащупать, наглядеть» новый человеческий тип: «Еще без глубокого анализа, без понимания классовой психологии, рисуя лишь углем и мелом, вчерне, эскизно, — наметилась реальность: «кожаная куртка...»¹

Оценивая это произведение в ранней своей статье, Мариэтта Шагинян все же указала и на архаизацию революционных событий, на «сближение большевизма с петровством», — «необычайно странное... до сих пор никому не приходившее в голову» стремление увести современность назад еще дальше, в глубь времен, сближая уже большевизм с «допетровским, антипетровским русским началом». Но выводы из этого делала откровенно полемические, объясняя подобную «архаизацию» как стремление автора вскрыть глубинные корни революции, вопреки тем, для кого большевизм возник «из пустоты», «ниоткуда», как «нечто случайное, не народное, не русское, приехавшее из чуждедалных стран в «запломбированном вагоне» — пошумит, пошумит с налету и уляжется».

Значение всех этих «сближений» она видела в том, что тут было свидетельство: «русская история не кончилась, не прервалась, она делается, она сделалась сейчас людьми в кожаных куртках», и, прямо обращаясь к противникам, страстно восклицала: «...и безумцы на родине и на чужбине не видят, не понимают, не чувствуют, что эти кожаные куртки сродни Петру, а может быть, и дремучим стихиям допетровства, что это — сила, что это, наконец, наша сила!»

Тут проявилось одно из примечательных свойств литературно-критических статей М. Шагинян. У нее всегда они активны по занятой автором позиции. Писательница

¹ М. Шагинян. Человек и время. «Новый мир», 1972, № 1, стр. 77.

размышляет, исследует, вступает в спор по основным, идейным и эстетическим проблемам своего времени.

Что происходит с жанром романа? Какие претерпевает он изменения, что нового обнаруживается в его структуре? — ответа на эти вопросы М. Шагинян ищет, пристально вглядываясь в развитие литературного процесса двадцатых годов. Она говорит о возникновении «трудной формы» романа, где «связующим элементом» служит не событие, а мысль; о том, что художник «динамизирует прозу», делает ее «ритмической», «выпеваемой», но вносит еще и «ритм пространственный», придавая графический рисунок тексту.

Писательница отмечает стремление романа к «пафосу широких пространств», к сближению огромных жизненных пластов — «Рим и Кинешма, Сенегал и Москва» связываются не только «насилием фантазии», а «опрозраченностью географических далей»; словно осенью «в облете-лом лесу,— видно глазу очень далеко и дальнее кажется близким». Ведь человек выброшен из своего «житейского угла», он находится теперь на просторах истории.

Отсюда и усиление лирического пачала в современном романе. Отчетливо звучит голос автора, то «с беспощадной иронией», памфлетно-хлесткий, то «нежный и скорбный». На смену ему зачастую приходит голос рассказчика, то сливаясь с авторским, то ведя свою напряженно лирическую мелодию. М. Шагинян пишет, что «серапионы» заново «ввели в рассказ принципы устной речи, сказывание», граничащее с трагикомическим лубком.

Но самое примечательное в современном романе — это полифония голосов, «космическая музыка речи», «стихийный потенциал языка», нового, идущего из глубин жизни — «зычного и лохматого, плебейского или лучше — варварского», но «могучего языка зарождающейся новой русской литературы» — звучание голосов множеств.

С подлинной страстью, с напряженным лиризмом глубокого внутреннего переживания М. Шагинян вырабатывала свое отношение не только ко всем новым фактам литературного процесса тех первых лет революции, но и к идейным тенденциям, в них отчетливо и сильно проявлявшимся.

Глава третья

1

К середине двадцатых годов, когда Мариэтта Шагинян выступила с «агитационно-авантюрным романом-сказкой» «Месс-менд», в молодой советской литературе явственно проявилась тяга к фантастическому повествованию, к острому сюжету, невероятным событиям и ситуациям. С лета 1922 года по февраль 1923 года в «Красной нови» печатается «Аэлита» Алексея Толстого. Вслед за «Необыкновенными приключениями Хулио Хуренито» (1922), в том же 1923 году Илья Эренбург выпускает новый авантюрный сатирический роман «Трест Д. Е.».

Летом 1924 года в письмах «серапионов» к Максиму Горькому в Италию мелькают сообщения о том, что Всеволод Иванов со Шкловским завершают роман о грядущей химической войне — «Иприт»; В. Каверин сидит над повестью «Конец хазы» — из жизни бандитских шайк, в которой «делает попытку» разработать увлекательный сюжет на «живом русском материале», и этот сюжет, «конечно, авантюрный»¹.

А ранее, летом 1922 года, Михаил Слонимский признавался М. Горькому: «Военных рассказов больше не пишу. Пишу роман авантюрный с бандитами, Эйнштейном и прочей чертовщиной... У меня там профессор есть непризнанный. У него сумасшедшая теория... Занят этим я днем и ночью»². Даже Константин Федин, работая над социальным романом «Города и годы», говорит, что пробовал

¹ «М. Горький и советские писатели. Незданная переписка». «Литературное наследство», т. 70. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 474.

² Там же, стр. 378. Роман «Трактат профессора Мясникова» не был закончен автором.

в нем «сдвинуть пласты общественного материала механикой авантюрно-романтического сюжета»¹.

Формалисты увидели в широком распространении авантюрно-фантастических произведений ломку «старых форм», сближение русской прозы с некоей «западной» традицией². Виктор Шкловский так рисовал тот перекресток, на котором, по его мнению, оказалась современная проза: с одной стороны — густота быта, «победа подробностей», «записная книжка писателя», без интриги, без фабулы; с другой — имитация жизни, «чистый авантурный ряд литературы с героями только обозначенными»³. Роман М. Шагинян «Месс-менд» критик объявлял лишь наиболее отчетливым образцом подобной плакатно-обнаженной, остросюжетной литературы, литературы, которая в своем стремлении к разрушению «старого романа» создает подчас ироническую на него пародию. Сюда же он относил и эренбургские книги «Хулио Хуренито» и «Трест Д. Е.». Вслед за формалистами и другие критики утверждали, что интерес к фантастико-авантурному роману определялся исключительно поисками новых сюжетных возможностей — усиления занимательности, использования условности, «кинематографической быстроты действия»⁴ (и это, конечно, под влиянием развития кино), — «движения, движения, движения! В бешеном ритме хотим мы до-

¹ «М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка». «Литературное наследство», т. 70, стр. 475. В те годы появились и авантурные романы Л. Никулина: «Никаких случайностей» (Дипломатическая тайна). Кинематографический роман» (1924) и «Тайна сейфа» (1925). Кроме того, могут быть названы приключенческие романы Глеба Алексеева «Подземная Москва» (1925) и поэтессы Аделины Адалис «Абджед хевез хютти» (1926).

² Казалось бы, близки к этому были и высказывания Максима Горького в письмах к «сериановым братьям», когда он говорил о «кинематографическом» романе «Никаких случайностей» Никулина: «...ловко сделано! Это для России «новая литература». И, сравнивая его с романами напумевшего тогда Пьера Бенуа — «в этом жанре у нас не умели писать», — предсказывал, что Л. Никулин «станет выше всех французов-«авантюристов». Но позиция Горького была иная — он отнюдь не отменял «старых форм». Своему адресату К. Федину Горький признавался: «Знали бы вы, как меня радует разнообразие литературного творчества в России и обилие творчества» (там же, стр. 504).

³ В. Шкловский. Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис, изд. акц. общ-ва «Закнита», 1928, стр. 4, 5 и 8.

⁴ «Русский современник», 1924, № 2, стр. 287. Рецензия на роман «Месс-менд».

гнать ускользающую от нас жизнь»¹. Андрей Белый осмеивал подобные творческие поиски, не видя здесь никакой новизны: стремление к «форме в движении» вместо «формы в покое» — считал он — иллюзорно. Результат — не новаторство, а пустой прием, «лишь ужимка, лишь ма-ска», «кинематограф форм»².

Критики тех лет на основе формального принципа противопоставляли «бытовиков» — «типа Пильняка, Всеволода Иванова — революция, метель, вихрь, буддизм, непознаваемое...» — «фантастам», приверженцам «условного» авантюрного сюжета, когда «быт, земля отсеяны как веялкой» и вместо героев «остались сухие, острые силуэты; они в непрестанном движении и смене...». Писали то с похвалой, то обличая одинаково едко, как «мэонизм нутра» у бытовиков — «нутро, быт, почва», так и «мэонизм головы» или «беспредметный мир приема, трюка, фокуса» у их противников³.

И хотя дискуссии, казалось бы, носили чисто теоретический характер, затрагивали только вопросы формы, но в действительности являлись выражением идейных столкновений двадцатых годов.

Понятие «условности» Мариэтта Шагинян начисто отвергала. Одна из ее статей той поры начиналась прямым включением в дискуссию: «Два молодых писателя спорили между собой о том, что брать материалом искусства — условность или быт. На чем они порешили, не знаю. Но спор их заставил меня задуматься»⁴. Ведь истинно художественное произведение, какие бы «условные» формы оно ни обретало, всегда корнями своими уходит в толщу жизни, откликается на острые проблемы своего времени. Оно прибегает к условной форме, когда не может выразить явления иначе. И потому, как бы ни была причудлива, фантастична форма, искусство все равно говорит, хотя бы

¹ Стрелец. Письма о современной литературе. «Россия», 1925, № 4 (13), стр. 303.

² А. Белый. Дневник писателя. «Россия», 1924, № 2, стр. 143, 145.

³ Стрелец. Письма о современной литературе. «Россия», 1925, № 4 (13), стр. 302.

⁴ М. Шагинян. Условность и быт. Газета «Жизнь искусства», 1922, № 11. Статья имеет посвящение: «Льву Лунцу», что с очевидностью указывает на одного из участников этого спора. И, как увидим далее, служит предостережением от эстетического экстремизма.

и «косвенными способами», но всегда «о современном, о выношенном и рожденном своей эпохой».

Писательница не отвергает и возможности возникновения «чистой условности». Однако это может произойти лишь тогда, когда для восприятия произведения искусства «с течением времени» забываются, «отмирают его бытовые, злободневные элементы». Тогда-то «на первый план выступает оболочка, ибо тема потеряла свою остроту и не вызывает никаких ассоциаций».

Мариэтта Шагинян обращается к классическим примерам: роман «Утраченные иллюзии» Бальзака современным читателям представляется «условным», — с его героями — артистками Коралией, Флориной, «типами добродетельной молодежи и жуликов», «с его романтическими коллизиями», которые теперь выглядят и вовсе неправдоподобными. Если же проверить все это жизненными фактами, то роман предстанет совсем иным. «Разверните французские газеты времени написания этого романа — предлагает М. Шагинян. — Вы словно окунетесь в его продолжение: названия театров — действительные, названия ресторанов — действительные, политические деятели, злобы дня, сплетни, происшествия — все взято из жизни, все есть в газетах, почти такое же, дословное. Бальзак в этом романе пользовался кусками сырья, как Золя».

И писательница делает важный вывод: «бытовая» ли избрана форма романа или «условная» — в любом случае для художника главное — понять и воплотить реальные конфликты, всю сложность своего времени. А самое опасное для него слепо отдаться «условности» литературных форм: ведь они «условны», лишь когда воспринимаются «отвлеченно, вне живой исторической их действительности». Нельзя превращать «условность» в прием, потому что «произвольная, ничем не вызванная условность — приведет к беспочвенности и бесстильности». Основа всякого искусства — сама жизнь, «натура», то есть «бытие в преломлении эпохального быта».

Характерной особенностью этой статьи являлось стремление ее автора, вопреки и формалистам и «бытовикам», рассматривать жизнь в ее историческом движении, в борьбе и кипении человеческих страстей.

В спорах о путях современного литературного развития между тем раздавались и голоса в защиту «чистого бытовизма», основанного на извечной якобы неизменности че-

ловеческого бытия. Подобную позицию выразил Михаил Зощенко, — казалось бы, шутливо, а по сути программно, — отстаивая автономность искусства от развития истории, провозглашая подлинным именно подобный реализм «неподвижного быта». Этому посвящено было его лирическое отступление в новелле «Страшная ночь»¹. «Читатель пошел какой-то отчаянный», — юмористически сетовал рассказчик. Видите ли, ему подавай «этакий стремительный полет фантазии, этакий сюжет, — чорт знает какой». И горестно вопрошал: «А где же все это взять? Где взять этот стремительный полет фантазии, если российская действительность не такая?»

Конечно, спору нет, произошла революция, пошли разные там перемены, соглашался рассказчик. «Стремительность тут есть. И есть величественная фантазия. А попробуй ее написать... Научного, скажут, подхода нет к вопросу». Ну, а как быть с «научным подходом», если быт, обыденная-то жизнь как извечно была, так и остается в неподвижности. «Вот выйдешь, например, в поле, за город... Домишко какой-нибудь... Забор. Скучный такой. Коровенка стоит такая скучная, до слез... Бок в павозе у ней... Хвостом треплет... Жует... Баба этакая в сером трикотажном платке сидит. Петух ходит... Ох, скучно как! До чего скучно!..» И заканчивает М. Зощенко эту картину неподвижности и застоя словами: «А вы говорите: подайте стремительность фантазии. Эх, господа, господа товарищи. Да откуда ее взять? Как ее приспособить к этой действительности?» Мих. Зощенко спорил с формалистами, с приверженцами литературной условности, понимаемой как автономность искусства от реальности жизни. Однако при этом и сам отрывался от действительности, отказываясь видеть наступившие с революцией изменения в людях и в их бытовой повседневности.

По существу ответ подобным утверждениям о «неподвижности» быта, противопоставлениям быта и революции содержался у Андрея Белого в его «Дневнике писателя»

¹ Опубликован был рассказ в 1925 г. в ленинградском «литературно-художественном» альманахе «Ковш», книга 1-я, вместе со столь же программно-авантюрной повестью В. Каверина «Конец хазы», посвященной «памяти Льва Лунца», одного из наиболее ярких тогда пропагандистов остросюжетной прозы. Как видим, споры и борьба направлений шли даже под одной крышей, под общим переплетом одного и того же журнала.

(1924). Впадая даже в полемические крайности, Белый утверждал, что «бытовизм» в литературе уже вообще невозможен, так как старый быт сломан, а до нового — «путь долог». И потому «новые бытовики» лишь «фотографы, собиратели материала по прошлому быту, еще не дожженному революцией...».

Белый осмеивал их, считая, что обращение «к быту» во время революции означает: «...в полете, взвизывающем все, не забыть про свой скарб; это значит: устроиться с самоварчиком на ковре-самолете; и дуть «чай вприкуску», перелетая над Этнами...»¹

Итак, дело обстояло далеко не так просто, как то представлялось формалистам, и отнюдь не сводилось к разрушению «старых форм». Коренным образом изменялась сама реальная основа искусства. Ощущение невероятности происходящего, грандиозности исторических перемен, граничащих с фантастикой, сказкой, чудом, пронизывало произведения как «бытовики», так и их противников. Различия следовало искать не в сфере чистой формы, а в сфере жизненного содержания, которое и определяло творческие поиски, эстетическое новаторство.

«Мы переживаем фантастически-ускоренный процесс времени...»², — писала М. Шагинян в марте 1923 года. «События идут так стремительно, как будто мы перелистываем книгу истории»³, — говорит А. Толстой в июле того же 1923 года. А поэт М. Кузмин, хотя и отстаивал свободу «самовыражения», все же прямо связывал перелом в литературном процессе с движением современной истории: «Капитализм рушится от собственного детища — социализма». Именно потому, считал М. Кузмин, и возникают такие «ударные» произведения, как романы Эренбурга или Андрея Белого с их катастрофической атмосферой бытия. Литература откликается на зовы нового времени: «Потрясенность восторженная. Потрясенность растерзанная. Человечность. Обнаженность. Бунт. Пророчества. Метафизика катастроф, чреватых новым миром»⁴. И во имя

¹ Андрей Белый. Дневник писателя. «Россия», 1924, № 2, стр. 143.

² М. Шагинян. Post-Scriptum. В кн.: «Литературный дневник». М. — Пг., изд-во «Круг», 1923, стр. 134.

³ А. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 23.

⁴ М. Кузмин. Стружки. «Россия», 1925, № 5 (14), стр. 166.

нового мироощущения М. Кузмин отвергает «голый фабулизм», «голую форму», рассматривая все это как «стремление к бессмыслию и бесчувствию», к «статике», к неподвижности.

Реальная «фантастичность» того переломного периода, когда с невиданной быстротой происходила смена социальных и экономических форм существования людей, когда разваливался привычный, устоявшийся быт, изменялись человеческие взаимоотношения, возникало нечто необычно новое, — вот это и вызывало к жизни произведения, где фантастика художественно отражала и «потрясенность восторженную», то есть приемлющую невероятные изменения человеческого бытия, и «потрясенность растерзанную» — испуг и растерянность перед грозным и неостановимым движением истории.

Тогда, в 1923 году, писательница твердо заявила — если искусство подлинно, то даже и его условность воспринимается «только как оболочка, сквозь которую обжигает и ранит жгучая тема дня»¹.

Обращаясь к условности сатирического театра Аристофана, писательница с полемическим задором рисует картину народного представления: «Сижу я, древний грек, в театре и смотрю на всякие там «облака» и «лягушки» Аристофана. Вокруг меня хохот, и сама я хохочу до колик». И спрашивает себя: «Так было. Но разве мог бы древний грек хохотать над абстрактными облаками, связанными между собой формальной связью?» Нет, не мог бы, — убежденно отвечает Мариэтта Шагинян, формулируя затем важный эстетический вывод: «Чтоб искусство — даже аллегорическое, даже замаскированное — могло задевать и захватывать зрителя, приводить его к резкой эмоциональной разрядке, оно должно покоиться не на формально-логических, а на конкретно-социальных связях, которые зритель узнает и которыми может заинтересоваться».

Условность отнюдь не отрывает искусства от реальности, функция ее в том, чтобы заострять, подчеркивать, усиливать изображение «конкретно-социальных связей», действительных жизненных конфликтов.

К размышлениям об «условности» в искусстве М. Ша-

¹ М. Шагинян. Условность и быт. В кн.: «Литературный дневник». М.— Пг., изд-во «Круг», 1923, стр. 37.

гиниян вернулась через сорок пять лет, чтобы вновь отвергнуть формалистическое ее толкование. «Да и что такое условность,— писала она в 1968 году,— все эти бесконечные споры и разговоры конца девятнадцатого века о масках... о персонифицированных человеческих «качествах вообще», абстрактных типах, отвлеченных от конкретных множеств, как некие общие черты, связанные — по условной договоренности между собой... лишь логической формальной связью?»¹.

Фантастико-приключепческие романы двадцатых годов отражали всю остроту идейных столкновений своего времени, они были романами полемическими, романами-памфлетами, открыто воинствующими. Недаром М. Шагинян во время работы над «агитационно-авантюрным» циклом «Месс-менд» записывала в дневнике, что задумывает «шекспировскую попытку»: «...в этой форме, апеллирующей к галерке, условной, уличной, синтетичной, суметь дать все самые сложные свои рефлексy, лучшие свои мысли»².

2

Совершенно отчетливо определились основные идейные тенденции фантастического романа двадцатых годов. Прежде всего это было стремление художественно выразить всю пугающую новизну, всю фантастическую необычайность эпохи смены общественных форм. А затем и иное — воплощение грандиозных, поистине сказочных перспектив, которые открылись для революционного развития общества, а также невиданных жизненных возможностей отдельной человеческой личности.

«Быстрота общественного развития за последнее пятилетие прямо-таки сверхъестественная...» — писал В. И. Ленин в мае 1922 года и пояснял существо явления: «Основная причина этого громадного ускорения мирового развития есть вовлечение в него новых сотен и сотен миллионов людей». Ведь угнетенное «большинство населения земли» «теперь проснулось и пришло в движение...»³.

Увлечение революционной эпохой, с ее удивительным бытом и событиями, поражающими сознание невиданным

¹ М. Шагинян. Четыре урока у Ленина. М., «Молодая гвардия», 1970, стр. 207, 206.

² М. Шагинян. Дневники (1917—1931). Л., 1932, стр. 75.

³ В. И. Ленин. К десятому юбилею «Правды». Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 173, 174.

размахом, динамизмом и неожиданностью,— это увлечение пережили почти все современники. Обращаясь к «Товарищам интеллигентам», Валерий Брюсов восклицал:

Из круга жизни, из мира прозы
Мы взброшены в невероятность!

Мариэтта Шагинян в дневниковой записи 31 декабря 1922 года называла «действительность 1919—1920 гг.» «грозной и гениальной»¹.

Алексей Толстой, вернувшись из эмиграции в Советскую Россию, так объяснял, почему «покинул Европу (тогда еще благоустроенную, полную надежд) для страны, разоренной войной»: привела его к этому решению любовь к родине, но также и «инстинкт художника» (а это значит — исследователя жизни, первооткрывателя), инстинкт, заставляющий «устремитесь в неизведанную даль, манящую грандиозными возможностями»². Недаром роман «Аэлита» начинался эпизодом хотя и овечьим юмором, но таящим в себе восхищение перед революционной действительностью, перед временем, в которое естественно могут совершаться любые чудеса. Корреспондент американской газеты, пораженный, видит странное объявление «на улице Красных Зорь». Это был «небольшой серой бумаги листок, прибитый к облупленной стене пустынного дома». Журналист «ожидал всего в этом безумном городе», но все же объявление, написанное от руки, обычным чернильным карандашом, взволновало даже его.

В объявлении стояло: «Инженер М. С. Лось приглашает желающих лететь с ним 18 августа на планету Марс явиться для личных переговоров от 6 до 8 вечера. Ждановская набережная, дом 11, во дворе»³. Так запросто начинались удивительные приключения героев этого романа, полет в космос, новые, еще более необычайные подвиги молодой революции.

Рисуя дерзкие замыслы советских людей, размах их планов и героическую фантастику свершений, Алексей Толстой вступал в полемику с теми, кто не хотел или не способен был уверовать в рождение нового человека, новой

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 83.

² А. Толстой. О себе. Автобиографическая заметка, 12 января 1929 г. Полное собрание сочинений, т. 13. М., Гослитиздат, 1949, стр. 573.

³ А. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 4, стр. 105.

культуры. Оптимистическая, жизнерадостная направленность «Аэлиты» явно противостояла мрачным предвещаниям фантастического романа Евгения Замятина «Мы» (1922), где автор, заглядывая в будущее, в XXIV век, пугал тем, что развитие коллективистских начал приведет к нивелировке человеческой личности. Алексей Толстой в противовес ему, как и Эренбург, отвергает и осмеивает буржуазную разобщенность людей и объявляет основой подлинной человечности нового общества его коллективизм¹.

Сатирико-фантастическая или сказочно-авантюрная форма отнюдь не уводила писателя в область «игры» и «условности», а позволяла остро ставить серьезные идейные и социальные вопросы. Илья Эренбург в своих на шумевших романах «Необычайные похождения Хулио Хуренито» (1922) и «Трест Д. Е.» (1923) дает саркастически обличительную картину распада и неизбежной гибели буржуазной цивилизации, предостерегает от опасностей, какими разложение капитализма грозит всему человечеству. В «Тресте Д. Е.» художник рисует страшные сцены мировой катастрофы, задуманного и осуществленного капиталистическими монополиями уничтожения Европы, превращения ее в пустыню. Осуществляет эту задачу политический авантюрист Енс Боот, глава специально созданного для этой цели треста.

На службу «Тресту Д. Е.» поставлена вся современная цивилизация, ее наука и техника: таинственные «электрические орудия», мечущие снаряды на тысячи километров, так что перед странами, подвергшимися нападению, нет «ни войны, ни противника»; отравленные с воздуха источники и колодцы, зараженные земли; молниеносно распространяющиеся чудовищные эпидемии, для которых бациллы старательно выращивались в тиши научных лабораторий. И, наконец, тот человек, которого создает по-

¹ Надо сказать, тогдашняя критика встретила «Аэлиту» резкими нападка. Корней Чуковский писал, что «любой третьестепенный западный автор авантюрных романов гораздо ловчее обработал бы весь этот марсианский сюжет» («Русский современник», 1924, № 1, стр. 269), а Юрий Тынянов упрекал писателя в том, что у него «философия почерпнута из популярного курса» и в марсианской революции большевик Гусев «производит впечатление живого актера, всунувшего голову в полотно кинематографа». В целом же критик определил роман как «неудачу А. Толстого» (там же, стр. 297).

добная цивилизация, — сидящий в танке, рушащем мирные города даже без объявления войны. «Прожектор ярко осветил отвесные стены домов, трубы, мосты, водокачки, 300 танков, разделившись, образовали цепь, которая должна была снести весь город». Танки неторопливо двинулись вперед и шли, «раздавливая рощицы, пробивая стены старых церковушек, переползая через овраги». Среди «грохота падающих домов» метались обезумевшие люди, пытаясь спастись от надвигавшейся смерти. А внутри танка — «стального насекомого» — стоял солдат империалистической эры «и пустыми стеклянными глазами глядел в черный, длинный коридор тысячелетий».

Идейная направленность романов И. Эренбурга была очевидна. С беспощадным сарказмом обличал он попытки провозгласить Европу империалистическую подлинной хранительницей общечеловеческой цивилизации. Нет, именно здесь, в этой Европе, и зарождаются чудовищные разрушительные силы — возникают войны, идет грабеж народов, уничтожается все живущее на земле. И все это во имя его Величества Чистогана. Американский корреспондент в романе «Трест Д. Е.», пролетая над опустошенной Европой и восторгаясь невиданными пейзажами — мертвыми городами, обезлюдевшими деревнями, полями и лугами, — деловито телеграфирует своим боссам: «Безусловно скоро мы приступим к колонизации этих мест. Необходима грандиозная дезинфекция. Здесь столько сырья: железо, медь, лес».

Мрачный сарказм фантастики Эренбурга не давал никакого выхода: империализм ведет мир к гибели — вот о чем не уставал предупреждать художник. Но сила и накал отрицания капиталистического мира, бесспорно, имели у него основой те надежды, какие порождали события в революционной России. Позднее, в своих воспоминаниях, И. Эренбург рассказал о первых годах революции, стремясь передать тогдашние чувства и мысли современников. Он воссоздает причудливый быт той поры: скудные хлебные пайки; «вылинявшие солдатские шинели»; «бордовые гардины», которые шли на платье, «оживляемые супрематическими квадратами или треугольниками, вырезанными из покрышек рваных кресел»; магазины «ненормированных продуктов», где продавали «сахарин, швабры, сита»; карточки на обеды в «Метрополе»: «там отпускали пустой суп, пшенную кашу или мороженую картошку»; и, нако-

нец, рассказывает о литературном кафе «Домино», которое посещали «спекулянты, агенты уголовного розыска, любознательные провинциалы...», где в «морском полумраке раздавался зловеший вой» выступающих со стихами поэтов. Но в этом-то голодном, обледенелом марсианском городе возникала какая-то невиданно новая жизнь. Илья Эренбург вспоминает, как по ночам здесь «бродили мечтатели».

«Никогда не забуду я тех прогулок! — говорит писатель. — Мы медленно продвигались между сугробами; порой шли цепью — один за другим. Так идут в пустыне караваны. Мы говорили о поэзии, о революции, о новом веке; мы были караванами, которые пробирались в будущее. Может быть, поэтому с такой легкостью мы переносили и голод, и холод, и многое другое. Караваны шли по всем русским городам, и двадцатипятилетний Н. С. Тихонов, которого я тогда не знал, наверное, читал кому-нибудь свои стихи: «Гвозди б делать из этих людей: крепче б не было в мире гвоздей»¹.

Но не только «фантасты» и «мечтатели», а и «бытовики» отдали дань времени, выразив в своих произведениях двадцатых годов именно это ощущение фантастической, пугающей новизны того, что перевернуло всю жизнь страны.

Вспоминая ранние рассказы Всеволода Иванова, с которыми тот выступал на «серапионовых чтениях», В. Каверин говорит, что прославленный «бытовизм» молодого писателя был совсем особый. Сначала рассказы «поражали своей обыкновенностью». Они как бы давали «первую живую запись того, что происходило в стране», но при этом вскрывали глубокое противоречие новой действительности «представлениям устоявшегося дореволюционного мира». Молодой художник первым, считает В. Каверин, изобразил «неожиданную... фантастическую сторону революции и гражданской войны», и сила его была именно в том, что он (и «раньше Бабеля») «написал эту фантастичность в революции как нечто обыкновенное, ежедневное»².

Однако если одни из писателей-современников были

¹ Илья Эренбург. Люди, годы, жизнь. Книга первая и вторая. М., «Советский писатель», 1961, стр. 547—548, 552, 555.

² В. Каверин. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...». М., «Советский писатель», 1965, стр. 100 и 101.

захвачены величием и необычайностью времени, то другим революционная новизна жизни представлялась непознаваемой, сказочно-враждебной. Вместе со своими героями Пильняк сквозь метель улавливает «вой времени»: «Слышишь, как революция воет? Гвиуу! Гвиуу! И lepší барабанит: главбуум! Главбуум! А ведьмы задом-передом подмахивают: кварт-хов! Кварт-хов! Леший ярится: нач-эвак, нач-эвак! А ветер, а сосны, а снег: шо-я, шо-о-я, шо-о-я, хмуу... И ветер: гвиуу!.. Слышишь?» («Голый год»). Революция представала у писателя как грозный и жуткий разгул неких непознаваемых, разрушительных сил. Чувство беспомощности и страха перед таинственной стихией нового бытия неизменно окрашивало страницы пильняковских произведений.

Иных художников, наоборот, пугала якобы «рационалистичность» революции, пугал ее призыв к разумной организованности общества.

Защита непознаваемых основ бытия программно выражена и в сатирическом рассказе «Гражданин Ножиков» Г. Бломквиста¹, близком по манере и по духу некоторым булгаковским повестям тех лет. В рассказе происходит встреча героя, заподозренного в связях с налетчиками, с его другом детства, начальником милиции. «Мы обнялись. Кожаная куртка похолодила мне руку. Я поцеловал щеку гладкую и плотную, как у портфеля».

Два жизненных пути, два характера: путанный, попадающий в неожиданные переделки герой и ясный, организованный друг его Миша Михеев. «Я тосковал», — сознается герой. «Дорогой Миша, что мне делать?» — восклицает он в смятении. «Ты хочешь обновления? — спросил деловито Миша. — Вот тебе для примера моя жизнь». И герой «услыхал рассказ о жизни простой и героической. Долг и принцип управляли его жизнью». Внутренняя ирония рассказа проявляется в гротескно-сардонических описаниях ясности милицейской службы, где «платоновский мир идей внезапно стал мне видимым, воплотившись в инструкции и пос-

¹ «Россия», 1925, № 5 (14), стр. 95 и 96. Рассказ печатался с сообщением, что Георгий Карлович Бломквист «умер в самом начале пути, 27-летний, в тот момент, когда верстались листы журнала с «Гражданином Ножиковым» — дебютом автора в большой печати» (там же, стр. 120). Впрочем, тогда же, в 1925 г., в ленинградском альманахе «Ковш», книга 3-я, были опубликованы другие рассказы того же автора: «Батько» и «Дуб маврикийский».

тановления, развешанные на стенке...», и в противопоставлении ей хаотичности внешнего мира — таинственности городских улиц, лживости ночной ресторанной жизни, спутанности человеческих судеб. Герой отвергает ясность и определенность бытия михеевых, рвется «на волю».

Дань поэтизации иррационального отдал и молодой «серапион» Вениамин Каверин. В своей работе над авантюрной повестью «Конец хазы» он поставил себе задачей, казалось бы, совсем иное — выйти «из круга узколитературных представлений», познать некий пласт современной жизни. Однако его влекла именно фантастика городского быта. Он попытался «изобразить бандитов и налетчиков наповских лет, «блатной» мир Ленинграда»¹. Но дело тут было совсем не в реальности проблемы. В течение ряда лет в стране велась жестокая борьба с уголовной анархией. То и дело в петроградских газетах появлялись сообщения о рассмотрении «дел о бандитизме» в Петрогубревтрибунале, о беспощадных расстрелах налетчиков и грабителей. В январе 1922 года было опубликовано извещение о том, что по постановлению Петрогубисполкома создана специальная Комиссия при Губчека «по скорейшей ликвидации бандитизма в Петрограде». К населению города обращались с призывом оказывать всемерное содействие Комиссии в выполнении ее задач².

Молодого «серапиона» привлекало, однако, совсем иное: необычность быта, нравов, человеческих отношений. «Мне хотелось передать своеобразие преступного мира»³, — говорит В. Каверин.

Увлечение странным переплетением разных жизненных пластов в городе наповских времен, увлечение темной фантастикой преступных нравов повело в повести к смещению пропорций, реальных жизненных соотношений. Любование уголовной экзотикой всех этих Барабанов, Пятаков, Баранов и им подобных повело к их романтиза-

¹ Готовя повесть, вспоминает В. Каверин, «я читал уголовную хронику, ходил на заседания суда и, случалось, проводил вечера в притонах, которых в ту пору было еще немало» (В. Каверин. «Здравствуй, брат...», стр. 231).

² «От Петроградской Чрезвычайной Комиссии». «Петроградская правда», 10 января 1922 г. Подписано председателем Чека Мессингом.

³ В. Каверин. «Здравствуй, брат...», стр. 232.

ции, к противопоставлению «гражданам» с обеспеченным существованием, людям, «честно зарабатывающим свои 44 рубля в месяц».

А самый быт, оставаясь густым, конкретным (В. Каверин вспоминал: «Язык был воспроизведен с такой полнотой, что пришлось приложить к повести словарь «блатных» выражений»¹), — этот быт делался все более призрачным и нереальным, с очевидностью показывая, что дело было не в «приеме», не в поисках новой формы, а в отстраненной от реальности позиции писателя.

Особое место в фантастике тех лет занимает роман Ольги Форш «Сумасшедший корабль». Написан он был к концу двадцатых годов и печатался в течение 1930 года². Название его несомненно символично. «Будущее стояло над городом крупным планом, оно было видно, как карта или далекий берег, писал позднее об этом романе Виктор Шкловский. — ...«Сумасшедший корабль» оторвался от прошлого, плыл в будущее. Это был корабль первооткрывателей»³. Критик прекрасно определил направленность этого причудливо-сложного произведения, соединившего в себе лирико-иронические мемуары с острой идейной полемикой.

Неповторимый быт Петрограда эпохи военного коммунизма и периода напа, фантастический быт Дома искусств возродился на страницах «Сумасшедшего корабля» во всем его своеобразии. «Все жили в том доме, как на краю гибели. Надвигались со всех фронтов генералы, и голод стал доходить до предела... — рассказывала Ольга Форш. — И вместе с тем именно в эти годы, как на краю вулкана богатейшие виноградники — цвели люди своим лучшим цветом». Самое увлекательное и поразительное, что отличало то время, считает писательница, — это была ломка границ обыденности: «Новый быт, как когда-то вся наша планета, охлаждаясь из огненной плавки фронтов, дифференцировался постепенно, и еще нельзя было твердо сказать, где пределы возможностей» людей или учреждений.

¹ В. Каверин. «Здравствуй, брат...», стр. 232.

² Максим Горький 12 мая 1930 г. получил от Ольги Форш письмо, в котором она сообщала, что заканчивает «Сумасшедший корабль». Роман выходил в ленинградском журнале «Звезда» в №№ 2, 3, 4, 6 и 12 за 1930 г.

³ «Литературная газета», 28 мая 1963 г.

«Границы полномочий были тогда, — если здесь приличен атрибут божественный, — безграничны»¹.

Но роман Ольги Форш не только ставил себе целью передать всю причудливость времени, он имел и четко выраженную полемическую тенденцию. Да, часть современников со страхом тогда созерцала крушение старого быта. Выразительное начало имел уже упоминавшийся рассказ «Гражданин Ножилов»: «В каком-то там году великий князь Николай Михайлович сочинил труд... про своего августейшего предка Александра I. В году тоже мне в точности неизвестном, портной... сшил моему отцу сюртук для разных именин... винтов и преферансов. К чему я все это говорю? Очень просто. Александра Благословенного нет и сюртука больше нет! Тю-тю! И ничего нет!»²

«Ничего нет» — считали те, кто в душевном смятении не видел «далекого берега будущего», к какому упрямо стремился «Корабль» Ольги Форш. Картины бытия обледеневшего, голодного Петрограда не заслоняли от нее фантастической новизны происходящего, ей виделась вокруг «такая еще не устроенная, но веселая и необыкновенная жизнь».

В романе Ольги Форш возникает сатирический образ старой, «добропорядочной», без «большевистских затей» буржуазной Европы. Неподвижной незыблемостью своего быта, своих нравов, государственных устоев она как бы противостоит взвихренному молодому миру Советов. Но эта внешняя незыблемость страшновата, что и ощущает писательница вслед за А. Толстым и особенно И. Эренбургом. Среди лихорадочных мировых сдвигов — и особенно на фоне невиданно нового бытия Советской страны — именно Европа предстает нереальной, фантазмагорической. Ее неподвижность таит в себе катастрофическое спокойствие

¹ Позднее Николай Тихонов в письме к Ольге Форш об этом романе восхищался тем, с какой она «точностью воспроизвела эпоху»: «Вся обстановка дышала фантастическими причудами времени», а люди, «населявшие Сумасшедший Корабль, оживали передо мной во всех своих, тоже фантастических обликах...». И Тихонов, живой участник описанных событий, ощутил «чуждую возможность» снова оказаться «на корабле, несущемся по темным волнам неизвестных просторов...» (письмо от 12 января 1961 г. Цит. по кн.: Анна Тамарченко. Ольга Форш. М.—Л., 1974, стр. 407).

² «Россия», 1925, № 5 (14), стр. 83.

последних секунд перед грандиозной сейсмической конвульсией.

Важное звено в идейной полемике, развернувшейся в литературе двадцатых годов о судьбах мировой культуры, представляет также трилогия Мариэтты Шагинян «Месс-менд»¹ и особенно первая книга — «Янки в Петрограде». Писательница создала особый тип сатирико-авантюрного романа в виде романа-сказки, и притом открыто политической: «Месс-менд» — одно из первых у нас антифашистских произведений. Это роман, с революционным задором предсказавший победу пролетарского единого фронта над международным заговором фашизма.

Написан роман весело, остро, памфлетно — и сразу начинается полемикой с так называемым «рабочим» зарубежным романом двадцатых годов: «Ребята, Уpton Синклер — прекрасный писатель, но не для нас! Пусть он томит печень фабриканту и служит справочником для агитаторов. Нам подавай такую литературу, чтобы мы почувствовали себя хозяевами жизни».

Шутливо-пародийным вступлением М. Шагинян подчеркивает основную идею романа: рабочие — подлинные хозяева жизни, ведь их руками созданы все богатства реального мира. Вот об этом и говорит веселая фантастика событий, развертывающихся в трилогии «Месс-менд».

«Подумайте-ка, — восклицает главный ее герой Мик Тингсмастер, — никому еще не пришло в голову, что мы сильнее всех, богаче всех, веселее всех; дома городов, мебель домов, одежду людей, хлеб, печатную книгу... утварь, оружие, корабли, пушки, сосиски, ...паровозы, вагоны,

¹ Трилогия состоит из следующих книг: «Янки в Петрограде», которая, по свидетельству писательницы, была написана «залпом» с 6 октября по 22 декабря 1923 г.; «Лори Лен, металлист» — с 17 марта по 8 декабря 1924 г., и, наконец, в течение 1925 г. (с февраля по декабрь) закончен роман «Международный вагон», или «Дорога в Багдад», завершающий трилогию. Полемическую направленность романа, связь его с литературными спорами тех лет М. Шагинян подчеркивает в шутливом послесловии «Как я писала «Месс-менд» (1926), где рассказывает, что, когда окончила книгу, друзья сказали: «Это черт знает что. Союз писателей обидится. Что скажет Евгений Замятин?» Но писательница «наскребла денег на максимку, завернула рукопись в газету, надела шинель, стоившую четыре миллиарда, и поехала в Москву» сдавать роман в издательство. (М. Шагинян. Собрание сочинений, т. III. М., ГИХЛ, 1935, стр. 380, 381).

рельсы — делаем мы, и никто другой. Стоит нам опустить руки — и вещи исчезнут, станут антикварной редкостью».

Объект полемики избран был не случайно. С начала двадцатых годов роман Синклера становится одним из популярнейших произведений. Весной 1922 года «Джимми Хиггинс» впервые появился на русском языке, Н. Мещеряков характеризовал его как историю рядового «американского рабочего-социалиста за время войны и начала русской революции», страстным приверженцем которой он становится. Однако сложность исторических событий такова, что герой запутывается в происходящем. Обманутый лживой пропагандой, он даже оказывается на севере России с войсками интервентов, а когда окончательно прозревает, это его приводит в тюрьму, на пытки, к гибели. «Драма Хиггинса,— писал Н. Мещеряков,— это драма всех американских рабочих, которых, несмотря на их сопротивление, захватывали стальные щупальца двух империалистических чудовищ, затеявших мировую бойню. Это — драма всего рабочего класса»¹.

Тогда же Феликс Кон в острой полемической статье², направленной против партии эсеров, обращался к судьбе Джимми Хиггинса, указывая, что в ней отразилось современное явление — «подделки ярлыков на политических убеждениях» с целью обмана масс. Пролетария-социалиста, «честного, но мало сознательного», запутывают политическим «плутовством и обманом», прикрывая реакционные цели «громкими фразами и звучными лозунгами».

Мариэтта Шагинян увидела в романе Синклера и другую его сторону — пассивность героя, его жертвенность. «Скромный по характеру и ничем не выдающийся,— так говорил о нем Н. Мещеряков,— он не жалеет ни сил, ни времени для дела социализма». Но в чем эта деятельность Хиггинса, каков ее результат? — полемически спрашивала писательница. Что реально может этот герой, кроме того, что «томить печень фабриканту» и своими несчастьями «служить справочником агитатору». Ее сатирические нападки на Джимми Хиггинса, как и творчески заявленные принципы собственного «рабочего» романа «Месс-менд»,

¹ «Правда», 25 марта 1922 г.

² См.: Феликс Кон. На чистую воду. «Петроградская правда», 8 июня 1922 г.

как романа «агитационно-авантюрного», задачей которого является воспитывать в массах «сознание своей силы и непреодолимую охоту к борьбе», были серьезным выступлением в споре о понимании роли личности в современном мире. Что отдельный человек может, что в силах сделать? — вопрос, всегда волновавший писательницу.

Сам автор «Джимми Хитгинса» опубликовал в советской печати статью «Мой взгляд на жизнь»¹, где ясно выразил свою позицию. Рассказывая о времени, когда «социалистические идеи... лишь начинали пробивать себе путь в литературу», американский писатель признается, что имел весьма смутное представление, и то об «утопическом социализме», как «мечте об идеальном общественном устройстве», и никакого — о социализме, «как о всемирном восстании пролетариата против господства хищного капитала...». Действенная теория коренного переустройства мира для послевоенной интеллигенции явилась «чудесным откровением». «Больше не приходилось думать о цивилизации», — говорит Э. Синклер, — как «об арене, где в бесконечной и бесцельной схватке дерутся и рвут друг друга на куски дикие звери». Да, новое общество могло и должно было родиться, чтобы сменить мир капиталистической конкуренции, наживы, чистогана. И «...я узнал, что тяжесть и несчастья мира покоятся не исключительно на одних моих плечах, я узнал, что у меня есть товарищи и союзники в борьбе».

Однако, приняв идею борьбы со старым миром не в одиночку, а в слиянии с народным движением, Синклер, как и многие другие его западные современники, приходил тогда к отрицанию какого-либо значения индивидуальных усилий и утверждал принцип полного растворения личности в массе. «Я до конца подверг испытанию силу воли отдельного индивидуума и убедился в ее бессилии...» — заявлял американский писатель.

Мариэтта Шагинян со страстью атаковала эту тенденцию изображения безликого участника массовых движений. Личность, становясь звеном в народной борьбе, ничего не теряет в своих индивидуальных качествах, но обретает новые. Потому-то рядовые герои «Месс-менд» — простецкие рабочие ребята — предстают в романе умными, благородными, смелыми людьми. Они всегда находчивы и ве-

¹ «Красная нива», 1923, № 26, 1 июля, стр. 18.

семы, быстры на выдумку и уверены в победе над заговорщиками из лагеря реакции.

Рабочие не только создатели вещей, всего материального окружения человека. Они для писательницы еще и создатели жизни, они приносят с собой в мир дух творчества, оптимизма, жизнеутверждения. Вот поэтому-то — «нам с вами не к чему постоянно видеть свое отражение в слезливых фигурах каких-то жалких Хиггинсов и воображать себя несчастными, рабами, побежденными», — весело заявляет Мик Тингсмастер.

В «Месс-менд» единство рабочих противостоит международному заговору фашистов, направленному против Советской страны. Две группы героев, два классовых лагеря противопоставлены Мариэттой Шагинян. Старый эксплуататорский мир она рисует с остротой сатирического гротеска. Мир этот уродлив, и потому фашисты, как наиболее полное выражение его гнусности и зла, представлены в виде кучки вырождающихся злодеев. Их главарь Грегорио Чиче болен страшной болезнью, — он из человека деформируется в зверя. Но такова судьба реакции в целом — она в своем развитии выпадает из человеческого общества.

Новый мир — рабочих, осознавших свою коллективную созидательную мощь, — писательница рисует, прибегая к веселой, яркой романтической фантастике. «Широкоплечий русобородый» великан в рабочей блузе, «с веселыми голубыми глазами из-под пушистых бровей» Мик Тингсмастер — «отец вещей»; рабочие Лори Лен — металлист, Виллингс, Нэд, Бикс, Том, Ван Гоп и техник Сорроу, изобретатель, — все это простые, смелые люди, объединившиеся для борьбы за «справедливость на земле и светлую жизнь для каждого человека, от первого до последнего». Все они наделены сказочной силой — властью над вещами. Сделанные руками рабочих вещи обладают секретными свойствами, известными только их творцам. И служат не деньгам, а людям труда.

Рабочие проходят сквозь стены, пользуются подземными ходами, открывают все запоры, слышат и видят все то, что фашисты пытаются свершить тайно. Фантастика приключений — это лишь романтическая оболочка. В основе реальность: люди становятся могущественными, когда объединяют свои разрозненные усилия.

В авантюрно-фантастический роман у Шагинян вплетаются элементы романа производственного — пафос сози-

дания вещей — и романа утопического. Главы, посвященные СССР, рисуют страну социализма, увиденную глазами Джима Доллара — рабочего, мечтателя и романтика. Это сказочная страна будущего. Здесь уже построена гигантская сеть электростанций и даже изобретен регулятор электроклимата, обеспечивающий высокие урожаи. «Мы распределяем влагу и тепло совершенно равномерно на определенный участок, — поясняет товарищ Энно другому герою романа — Артуру Морлендеру, — мешая его утечке в пространство тем, что создаем вокруг него передаточные магнитные течения большой силы, как бы закупоривающие его сверху». А кроме того, мирные социалистические города хорошо защищены от нападения с воздуха магнитным полем высокого напряжения.

В романтически-утопической форме М. Шагинян высказывает весьма важные мысли о новом типе хозяйствования, присущем социализму, мысли, к которым она позднее обратится на страницах своего реалистического романа «Гидроцентральный». Путешественник, прибывший из «мира прошлого» в Советский Союз, видит здесь торжество «единого метода», соединение в целостный комплекс многообразных отраслей промышленности.

Каждый рабочий отныне видит, знает свое место в общем хозяйственном комплексе: «Иными словами, мой друг, мы рассадиле наше производство по системе оркестра. От барабанщика и до скрипки — каждый выполняет свою партитуру в общей симфонии; но каждый слышит именно эту общую симфонию, а не свою партитуру».

Захватывает и «симфонизм труда» каждого рабочего: ни один из них «отныне не приступает к своей работе без полного представления обо всех звеньях производства. Он выделяет головку гвоздя, зная не только о добыче минерала, но и о его химическом составе, его спектре, с одной стороны; с другой — о роли своего гвоздика в самой сложнейшей из фабричных вещей, начиная с мебели и кончая винтиком микроскопа». Герои романа — большевики — говорят: «...счастье дают лишь две вещи: созидание и познание». Но в старом мире, «те, кто созидали, ничего не знали, а те, кто познавали, ничего не созидали». Это повело к разрыву между мыслью и действием. Его должна устранить новая система хозяйствования: «Мы твердо решили сделать производство познавательным, а познание — производственным».

Реальное здесь явственно вплетается в фантастику. Трилогия Мариэтты Шагинян была опубликована в 1924—1925 годах, когда еще только начиналось восстановление отечественной промышленности, разоренной двумя войнами, разрухой и голодом. И в это время мысли о «едином хозяйственном комплексе» могли показаться утопическими. Но в фантастико-приключенческом романе М. Шагинян уже был загляд в будущее, мечта о научно продуманном хозяйственном плане, осуществившаяся в последующие годы.

Недаром сама писательница признавалась: «Я считаю «Месс-менд» моей самой счастливой книгой. Я люблю первую книгу «Месс-менд» — «Янки в Петрограде» — больше всех других моих книг и считаю, что в нее вложено чрезвычайно много такого, что будет еще разматываться с течением времени». Это признание относится к началу тридцатых годов, когда многие идеи этого веселого романа начинали обретать уже реальное воплощение.

Наблюдая развитие и подъем во всех областях народной жизни, Мариэтта Шагинян в дневниковой записи 1931 года, подводя итоги своим впечатлениям, вновь обратится мыслями к «реальной сказке «Месс-менд», которую превзошла «сказочная действительность наших дней». И заметит: «В свете пятилетки и рабочей самодеятельности, из нее выросшей, «Месс-менд» предстает по-новому — книгой, принесшей с собой реальную атмосферу»¹. Действительно, писательница в своем столь причудливо фантастическом повествовании уловила и выразила пафос начинавшегося созидания социализма и сделала это в самом преддверии полного переустройства всей экономики страны².

¹ М. Шагинян. Дневники (1917—1931), 1932, стр. 415.

² Успех этого причудливого произведения был велик: известная в те годы советская киностудия «Месрабпом-Русь», объединив первые два романа из трилогии М. Шагинян, выпустила многосерийную картину, назвав ее «Мисс Менд». О ходе съемок 24 октября 1925 г. сообщалось в еженедельнике «Экран», иллюстрированном приложении к «Рабочей газете». В главных ролях снимались талантливые советские актеры: Н. А. Розенель, Н. Глан, Игорь Ильинский, Хохлов, Барнет и Коваль-Самборский.

Когда в 1931 г. возник Центральный театр кукол, то первой его работой была пьеса «Джим Доллар», поставленная руководителем и создателем этого театра С. В. Образцовым («Вечерняя Москва», 22 апреля 1963 г.).

Именно этот новаторский дух, пронизывающий роман «Месс-менд», это жизнеутверждающее ощущение силы трудовых людей, способных противостоять реакции и победить ее, определили неожиданный поворот в судьбе веселого фантастического романа и привели к тому, что он сыграл любопытную роль в разгар драматических событий, которые развернулись в Германии в середине двадцатых годов.

3

Летом 1923 года в берлинских «Письмах из кафе»¹ Илья Эренбург рассказал о своих впечатлениях о послевоенной Европе, которой «империалистический мир», по определению В. И. Ленина, не принес ни долгожданного спокойствия, ни материальной духовной устойчивости. В то время как молодая Советская республика крепла и набирала сил, Европа, не в силах справиться с послевоенной разрухой, вступала в полосу разброда, шатаний, в полосу катастрофического соскальзывания к реакции, к фашизму, повсеместного распада «демократических», парламентских правительств. Особенно резко эти тенденции начинали проступать в жизни стран побежденных, и прежде всего в Германии, разоренной, ограбленной Версальским миром, о котором В. И. Ленин сказал, что это «договор хищников и разбойников»².

Берлин видится советскому писателю городом на перепутье, «не городом, а всего лишь узловой станцией» — все здесь как бы находится в ожидании. «Старое ушло... Новое еще не явилось. Наступила вокзальная жизнь». Ведь «...никто не знает, когда придет поезд и куда увезет он потерянных пассажиров».

Столь же зыбко и фантастично бытие и в других странах Европы. Правда, насмешливо пишет молодой художник, в Париже не перевелись еще «дрозды и символисты», а в Неаполе — доброе старое кианти. Однако сквозь «мимозы парижских бульваров» проглядывает все тот же свирепый милитаризм в облике знаменитого «Пуанкаре-война», а в Италии «на широкой лестнице Пьяцца Спанья» уже резвятся «чернорубашечники синьора Муссолини».

¹ «Россия», М.— Пг., 1923, № 9, май-июнь, стр. 26—28.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 352.

Катастрофическую непрочность бытия послевоенной Европы ясно ощущали многие современники. Два поэта, каждый по-своему, выразили эту атмосферу напряженного ожидания грозных перемен.

Павлу Антокольскому в тревожной тишине ночных берлинских улиц слышался подземный гул новых социальных катаклизмов. Весной 1923 года он вместе с Театром имени Евгения Вахтангова выехал на гастроли по маршруту: Таллин — Стокгольм — Гётеборг — Берлин. «Эта поездка, длившаяся больше двух месяцев, оказалась для меня зарядом большой мощности и толчком к овладению новыми и важнейшими темами и мыслями...» И поэт добавляет: «Особую роль сыграл здесь послевоенный голодный страшный Берлин». Остро ощутил П. Антокольский все неблагополучие западного мира — начавшийся «распад связей». У него возникло чувство «революционной ситуации, которая вот-вот превратится в социальный переворот»¹. Именно потому герои его стихов «Германия, 1923 г.»² предстают как мощные гётевские образы: Дух Бездны и новый Фауст, но прошедший ад мировой войны, человек «цвета пыли — защитного цвета, тот, чья память со скоростью света догоняет несбыточный век». Оба они углубляются в темные предместья, где «ржавые доки», где бессильно «лежат крейсера» и маячат «черные снасти». Они взбираются на гигантские железнодорожные мосты, вглядываясь с высоты, как там, в бездне житейской, «брызжет и фосфоресцирует хаос». Но отнюдь не слепой страх таится в грозной тьме берлинских ночей, а предощущение новых социальных сдвигов. В стихах Павла Антокольского «из подземного гула» рождается упорный марш народных колонн, что идут на приступ старого мира.

Слышишь: поверху визг ветровой?
Видишь: понизу в пламени окон
Города мои красной травой
Обрастают, как факельный Броккен.

Жажда познания исторической новизны, жажда действия, участия в грандиозных социальных столкновениях владеет лирическим героем, новым Фаустом. Теперь ему лишь «осталось проверить прицел, крепко сжать леденя-

¹ «Литературная Россия», 14 сентября 1973 г., стр. 8.

² «Россия», 1924, № 1 (10), февраль, стр. 77—79.

щее дуло...». Ведь темный город, что «ворванью дышит», уже варит в «доках последний решительный бой».

«Германия, 1923 г.» Павла Антокольского явственно переключается со стихами о Германии Маяковского. Поэт видит не только нищету, распад, страдания масс: «Уже голодище берет в костяные путы. Уже и на сытых наступают посты. Уже под вывесками «Milch und Butter» выхвачиваются хвосты». Нет, Маяковский видит и другое — формирование двух непримиримых лагерей: реакции и революции. «Уже воскресли бывшие бурши. Показывают буржуинный нор. Уже разговаривают языком пушек Носке и Людендорф». Но гневом накаляются рабочие предместья. Поэт видит, как, сжимая кулак, собираются «у коммунистических прокламаций толпы голодных и худых». Предстоит жестокая борьба с классом «сытых». В. Маяковский восклицает:

И сытый и тот, кто голодом глодан,
знают — это пришли капуны
нашего семнадцатого года.

В. И. Ленин писал, что после империалистической войны 1914—1918 годов все страны мира переживают «неслыханный кризис, распад старых связей, обострение классовой борьбы...»¹. И как одну из опаснейших тенденций послевоенных лет определял тенденцию правящих классов капиталистического мира к «хозяйничанию» с помощью «буржуазного террора». Позднее этот террор получил имя — фашизм.

Владимир Ильич называл: «белогвардейский, буржуазный террор американского, английского (Ирландия), итальянского (фашисты), германского, венгерского и других фасонов» и указывал, что противостоять ему можно только решительной и открытой борьбой, «красным, пролетарским террором» против капиталистических заговорщиков. Обрушивая свой сарказм на социал-демократических «лицемеров и фразеров», прокламировавших «мирные», «парламентские» пути в этой накаленной обстановке, Ленин пояснял, что социал-предатели лишь добросо-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 43, стр. 235.

вестно «исполняют свою роль *подведения* масс под флагом «социализма» *под белогвардейский террор*»¹.

Дальнейшее развитие исторических событий полностью подтвердило эти ленинские слова. При попустительстве так называемых «демократических сил» фашизм в разных странах напористо начинал прокладывать дорогу к власти. В Италии уже к концу 1920 года возникли фашистские «отряды действия», которые проводили карательные экспедиции «сначала в долине реки По против трудящихся деревни, их кооперативов, их муниципалитетов, их палат труда...», — вспоминает одна из участниц итальянского профсоюзного движения тех лет, — а затем начали орудовать в крупных промышленных центрах, где чернорубашечники «брали приступом рабочие кварталы и опустошали помещения редакций оппозиционных газет»². По всей Италии вскоре развернулись настоящие сражения с фашизмом.

События развивались с катастрофической быстротой. Осенью 1922 года собрался фашистский съезд в Милане. «Я торжественно заявляю вам, — провозгласил Муссолини, что настал час схватить за горло жалкие правящие круги. Или нам дадут власть, или мы возьмем ее, двинувшись на Рим»³. 28 октября 1922 года начался марш фашистских колонн к итальянской столице, который привел к победе Муссолини. Но до весны 1924 года в Италии, несмотря на кровавый фашистский террор, еще имелась оппозиция и хотя бы номинально существовал запуганный парламент. Здесь 30 мая 1924 года депутат-социалист Джакомо Маттеотти произнес речь, которая являлась отчаянной атакой на Муссолини и его правительство. Маттеотти потребовал новых выборов — свободных, не сфальсифицированных чернорубашечниками. Через одиннадцать дней смелый депутат парламента был среди бела дня похищен и зверски убит. Расследование этого дела, потрясшего в двадцатых годах всю Италию, вызвавшего стихийные забастовки и выступления рабочих, было забыто — и провели его лишь в наши дни, спустя столетия, когда прогрессивные итальянские кинематографисты предприняли по-

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 43, стр. 235.

² Анита Ди Витторьо. Джузеппе Ди Витторьо, каким я его знала. М., Профиздат, 1967, стр. 55, 58—59, 64, 68.

³ П. Алатри. Происхождение фашизма. М., «Наука», 1961, стр. 301.

становку документального фильма «Убийство Маттеотти»¹. Речь Джакомо Маттеотти явилась трагическим поворотным моментом, обозначив полный крах парламентаризма. Период с 30 мая 1924 года по 3 января 1925 года стал для Италии таким же периодом растерянного «вокзального ожидания» дальнейшего движения событий, какой наблюдали в эти годы современники и в Германии. Стрелка истории, правда, еще колебалась — еще держались робкие «иллюзии умеренной оппозиции по поводу возможности одолеть Муссолини с помощью короля»; коммунисты уже делали героические усилия создать единый антифашистский фронт, а Ватикан резко выступал против «идеи о соглашении между социалистами и народной партией». И, наконец, «решительная поддержка... пришла фашизму в наиболее трудный момент со стороны аграриев и промышленников»². Как указывают итальянские историки, «политика экономическая и финансовая», которую осуществляло правительство Муссолини, «породила у значительной части итальянского промышленного капитала и особенно капитала финансового ощущение, что они наконец достигли берега после опасного плаванья»³.

События в Италии развивались напряженно, приковывая к себе настороженное внимание во всех странах мира; наконец произошел перелом — победил фашизм. В январе 1925 года в том же зале парламента, где социалист Маттеотти выступал перед своей гибелью, Муссолини объявил о введении «чрезвычайных законов», знаменовавших начало страшного и позорного двадцатилетия фашистской диктатуры.

В Германии положение не обрисовалось еще столь отчетливо, как в Италии, но современники, тревожась, наблюдали и здесь явственные признаки надвигающейся катастрофы. Летом того же 1923 года Маяковский видел на немецкой земле, как у международных валютчиков, спекулянтов, пиберов, у их «барынек» на груди уже «фашист-

¹ Постановщики осуществили научные разыскания документов и фотографий, работали в архивах, опрашивали уцелевших свидетелей, проверяли факты и события той эпохи. «Ванчини и Баттистрада точно и тщательно документировали дело Маттеотти» («Унита», 1 ноября 1972 г.— «Так воссоздают убийство Маттеотти» и 8 ноября 1972 г.— «Крупная индустрия и фашизм в фильме «Убийство Маттеотти»).

² «Лекция живой истории», «Унита», 18 июля 1973 г.

³ «Маттеотти, Дуче, Король». «Эспрессо», 16 сентября 1973 г.

ский... знак муссолинится». Весной 1924 года М. Ф. Андреева писала из Берлина Максиму Горькому: «А здесь что-то готовится нерадостное: на всех столбах, домах, вывесках, даже на афишах чьи-то озорные и злые руки рисуют, мажут и наклеивают недобрые знаки. (Дальше в письме был изображен знак свастики.— Л. С.) Даже просто на дверях многих домов они красуются и раздражают назойливостью. Всюду стычки. Ну, об этом ты знаешь из газет...»¹ Немцы готовились повторить опыт итальянских чернорубашечников, покончивших с «парламентаризмом», «демократией». Однако начинавшемуся «буржуазному террору» в Германии противостояли «пролетарские сотни», созданные Коммунистической партией. Буря разразилась в Германии к осени 1923 года. Почти одновременно произошли два события: 23 октября началось пролетарское Гамбургское восстание, а 5 ноября — гитлеровский «пивной путч» в Мюнхене.

Гамбург и его окрестности покрылись баррикадами. Восставшие рабочие — их возглавлял Эрнст Тельман — провозгласили советскую власть. В течение нескольких дней шли ожесточенные бои с многотысячной армией полицейских и частей морской бригады, вооруженных пулеметами, бронемашинами и артиллерией. Рабочих Гамбурга должна была поддержать всеобщая забастовка, но предательство оппортунистов повело к «отмене» восстания, когда оно уже было начато. Гамбург оказался брошенным на произвол реакции. Однако Эрнст Тельман, когда уже не оставалось надежды на победу германских Советов, организованно вывел сражавшихся рабочих из зоны боев.

Лагерь реакции тоже раскололся в момент мюнхенского путча или «национальной революции». В его подавлении участвовал генерал фон Сект, который незадолго до того лично устанавливал «контакты» с главой путчистов. Гитлер и Людендорф 9 ноября 1923 года были арестованы, Геринг бежал за границу. Разгрому нацистов помогли немецкие рабочие, которые по призыву Коммунистической партии воспрепятствовали переброске фашистских отрядов.

И вновь, казалось бы, установилось в стране тревожное равновесие, все такое же неустойчивое, призрачное, чреватое новыми социальными взрывами.

¹ «М. Ф. Андреева». М., «Искусство», 1961, стр. 298.

Развертывание событий в начале двадцатых годов, как видим, свидетельствовало, что, казалось бы, совершенно фантастические сюжеты таких романов, как «Трест Д. Е.» Эренбурга или «Месс-менд» Шагинян — с таинственными заговорами капиталистов, с фигурами роковых и преступных авантюристов типа Енса Боота — директора «Треста Д. Е.» по уничтожению Европы — или итальянского фашиста Чиче, в романе «Месс-менд», возглавившего международный заговор против Советского Союза, и им подобных персонажей, готовых во имя Его Величества Чистогана истребить все живое на земле в чудовищных глобальных катастрофах, — все это имело вполне реальную основу и только приобретало сатирически-гротескные или сказочно-обобщенные формы. Фантастические книги советских писателей уловили грозные признаки реального исторического процесса — соскальзывания Европы к «буржуазному террору», к фашистским диктатурам.

Однако на фоне трагического сарказма эренбурговского «Треста Д. Е.» еще ярче выступала основная черта, присущая фантастическим романам Мариэтты Шагинян, — тот жизнеутверждающий оптимизм, с каким она повествовала о противостоянии двух миров — творческого, созидательного общества социализма и мрачного, обреченного на деградацию капиталистического мира. Некогда, в предоктябрьскую пору, писательница, анализируя фантастический роман Герберта Уэллса «Когда спящий проснется», где речь шла о революционном перевороте, — его осуществляет пробудившийся наконец «спящий», — делала обобщающие выводы о сущности современного романа. «Его великое и вечное значение» М. Шагинян видела в том, что «роман, как изобразительная форма творчества, преследует две цели: поучить и побудить». Последнее писательница считала наиболее важным: «Как проволока есть проводник для электричества, так и красочный пересказ жизни есть среда для передачи побуждения». Роман должен «порождать психическую энергию», будить в читателе «лучшие, благороднейшие эмоции»¹.

Наполненный веселой жизнеутверждающей энергией роман «Месс-менд» привлек внимание немецкой коммунистической газеты «Роте фане», которая начала печатать это произведение в драматических обстоятельствах обост-

¹ «Приазовский край», 14 мая 1911 г.

рения классовой борьбы в стране, когда всегерманское буржуазное правительство уже принялось решительно подавлять рабочее движение, когда был уже организован союз «государственного знамени — черно-красно-золотое...» и запрещены «пролетарские сотни».

Вот в этих условиях на страницах «Роте фане» появился роман Мариэтты Шагинян. Печатался «подвалами», ежедневно, с начала ноября 1924 года и по середину февраля 1925 года.

4

29 октября 1924 года в «Роте фане» появилось объявление: «Наш новый роман начинается с 1 ноября. Мы даем на этот раз роман авантюрный»¹. За этим через день последовала заметка «Коммунизм и авантюрный роман»², весело-полемически разъяснявшая намерения редакции. В ней говорилось, что хотя роман еще и не начат, но газета уже «затоплена уймой писем». Будущие читатели разделились на два лагеря. Одни — «пришли в восторг»: «Наконец-то увлекательное чтение в нашей газете (как будто до сих пор в «Роте фане» не хватало драматизма)», — иронизировала редакция. Другие оказались смущены появлением «авантюрного» жанра на страницах «Центрального органа нашей партии! Коммунизм и приключенческий роман — как это вяжется?!».

«А почему бы и нет?» — задорно восклицала редакция. «Разве динамизм привилегия только буржуазной литературы?» И определяла свою позицию: сама по себе форма романа ни в чем не повинна. Важна тенденция — «соответствует» ли она «идеалам коммунизма». Можно и должно описывать «волнующие происшествия и приключения» — ведь ими полна современная жизнь.

«Именно пролетариат, который стоит в центре битвы за захват всего мира, которому жизнь ежедневно приносит все новые неожиданности (а об этом уж заботится капитализм и буржуазное государство), должен требовать иной литературы, взамен уютно слащавого мелкобуржуазного семейного романа... Мы требуем более быстрого

¹ «Роте фане», Берлин, 29 октября 1924 г. Здесь и далее переводы немецких текстов принадлежат автору книги.

² «Роте фане», 31 октября 1924 г.

темпа в развитии сюжета, нам нужны фантастические повествования и даже детективные романы, когда они подкрепляют нашу борьбу и веселят нас в наши свободные часы.

Вот такой книгой и является объявленный нами роман Джима Доллара».

В Советской России роман издавался Мариэттой Шагинян под этим псевдонимом — «Джим Доллар». Писательница прибегла к шутливой литературной мистификации. Автором «Месс-менд» был объявлен... американский рабочий¹. Это служило обоснованием и плакатной условности произведения, и его гротескной фантастики. Ну, а в Германии позволяло скрыть тот небезопасный факт, что этот открыто агитационный роман пришел из «красной» России.

Редакция «Роте фане», — в состав ее как раз в эти годы входил Иоганнес Бехер, который сам тогда работал над героико-фантастическим романом «Люзит» — о заговоре империалистов и грядущей газовой войне², — сразу оценила остропамфлетную, подчеркнуто «синезлзную» форму романа Мариэтты Шагинян, что позволяло использовать его в агитационно-пропагандистских целях. А ведь эту работу становилось все труднее и труднее вести, в силу жестоких репрессий, какие непрерывно обрушивались на коммунистическую газету.

«Роте фане» в эти месяцы конца 1924 года и начала 1925-го, когда проходила новая предвыборная кампания, находилась в условиях постоянных политических преследований со стороны всегерманского правительства.

Публикация романа «Месс-менд» прямо совпала с на-

¹ И на родине писательницы сперва искренне уверовали, что Джим Доллар реально существует. Тем более что даже портрет его был опубликован в ленинградской «Красной газете» 25 сентября 1925 г. Однако это было лишь продолжением литературной мистификации, портрет создавался на основе фотографии самой Мариэтты Шагинян, что легко увидеть, сличив снимки.

² «Барабан сердца выбивает дробь в боевом темпе. Мысль человека-бойца врывается в будущее, как острое пламя», — писал И. Бехер 4 августа 1925 г. в предисловии к немецкому изданию романа, поясняя смысл соединения реалистических, научно-точных описаний того, как развивается индустрия отравляющих веществ, с фантастикой картин будущей, еще более страшной химической войны. К концу того же года появилось в печати извещение, что «Люзит» «выходит в течение этой недели» (см.: «Роте фане», 6 декабря 1925 г.).

чалом очередного политического процесса против «Роте фане»¹. Ответственный редактор газеты Фриц Апельт был приговорен к году тюрьмы и крупному денежному штрафу. Одновременно с ним под судом оказался и... Генрих Гейне. Стихи германского поэта — «черно-красно-золотое знамя, старогерманская рухлядь...», опубликованные в «Роте фане», подпадали «под обвинение в оскорблении государственных цветов — преступлении, предусмотренном чрезвычайным законом о защите республики»². Это были еще только предвестия будущих расправ с литературой, стихи Генриха Гейне еще рассматривались в суде, а всего через несколько лет их без суда будут сжигать на кострах.

4 ноября 1924 года на редакцию «Роте фане» по распоряжению социал-демократического правительства был произведен налет берлинской полиции. Обыск продолжался несколько часов.

В конце 1924 года в Верховном суде состоялся новый процесс против «Роте фане». Перед судом предстал теперь Эрих Гентш, в прошлом рабочий-металлист, который во время битвы в Руре весной 1923 года являлся ответственным редактором газеты. Его судили за выступления против тогдашней правящей верхушки Германии — этого правительства «сытых»; правительства «кровавых бань и грязных безудержных грабежей, осуществляемых классом капиталистов»³. Эрих Гентш был обвинен также «в поддержке запрещенных Зеверингом пролетарских сотен». Его приговорили к заключению в крепости. Зато Верхов-

¹ «Роте фане», 1 ноября 1924 г. Германские социал-демократы, по словам «Роте фане», «перещеголяли методы Муссолини». Газета напоминала: «Трое наших ответственных редакторов уже брошены за тюремные решетки, четвертый подвергается судебному преследованию». (Там же, 5 ноября 1924 г.)

² В суде развернулся следующий диалог: Председательствующий И. Обвиняемый, что вы скажете по поводу этого стихотворения?

Апельт. Это стихотворение Генриха Гейне.

Председательствующий И. Кто такой этот Генрих Гейне? Наш современник?

Апельт. Нет, Генрих Гейне — знаменитый немецкий поэт, чьи произведения широко известны и распространены миллионными тиражами.

Председательствующий смущенно молчит (см. «Роте фане», 7 ноября 1924 г.).

³ Там же, 28 ноября 1924 г.

ный суд уже 20 декабря 1924 года освободил из тюрьмы Гитлера.

В заключении в то время находились тысячи и тысячи германских рабочих. Это заставило Ромена Роллана обратиться с воззванием к «своим друзьям в Германии»¹. Он восклицал: «Немецкие братья, братья всего мира, откройте заживо погребенным двери их темниц, верните им вновь свет!» Публикуя обращение писателя, газета «Роте фане» с грустной иронией комментировала: призыв Ромена Роллана «обращен к глухим», ведь «в вынесении кровавых приговоров» участвуют «немецкие пацифисты, члены немецкой социал-демократии».

Вот в этой обстановке на страницах «Роте фане» и раздались веселые голоса Мика Тингсмастера, Лори Лена — металлиста и других героев «Месс-менд», полных веры в силы рабочего класса.

Роман давал возможность газете дойти до самых глубинных слоев населения, до тех даже, кто был далек от политики, и в живой увлекательной форме сказать им об угрозе фашизма, о необходимости сплочения трудящихся для отпора реакции. Поэтому публикация «Месс-менд» все время сопровождалась на страницах «Роте фане» разъяснительными статьями от редакции, якобы касавшимися лишь литературных проблем, вопросов жанра.

Роман предваряло предисловие, в котором частично было использовано введение к русскому изданию, написанное Н. Л. Мещеряковым, конечно, без упоминания его имени — «один старый знаток литературы»; затем слова главного героя романа, осмеивающие «ноющих героев» Синклера, были переданы «одному берлинскому рабочему из 3-го округа», который, дескать, захотел напрямик высказаться о том, «какая литература ему больше всего подходит». А в оставшуюся часть полемической тирады самого Мика Тингсмастера редакция включила следующий агитационный абзац: «Да, мы рабы Капитала, да, мы несчастные эксплуатируемые, но мы не побеждены. Мы сражаемся за нашу победу. Пусть нам дадут книгу, которая не вызывает ни пессимизма, ни уныния, а способна воспитать смелых людей».

¹ «Ромен Роллан в защиту политических заключенных». «Роте фане», 30 декабря 1924 г.



Портрет Мариэтты Шагинян работы художника Мартироса Сарьяна. 1919 г.



Силуэты: Мариэтта Шагинян, Андрей Белый. Работы художницы Е. С. Кругликовой.



Обложка книги «Orientalia», четвертое издание, 1918 г., работы Мартироса Сарьяна.



Обложка книги Мариэты Шагинян «Orientalia», 1913 г., — работы художника Г. Якулова.



Мариэтта Шагинян в 1925 году. Фотопортрет работы М. С. Нанпельбаума вместе с краткой биографией писательницы был выпущен издательством «Никитинские субботники» в серии «Современные русские писатели».



Портрет Джима Доллара, мифического автора романа «Месс-менд», сохраняет сходство с реальным его создателем — Мариэттой Шагинян. Впервые опубликован портрет в ленинградской «Красной газете» 25 сентября 1925 г.

Обложки выпусков «Месс-менд», работы художника А. Родченко. На восьмом выпуске слева помещен портрет самого художника.



Мариэтта Шагинян и Михаил Зоценко. Ленинград, 1925 г.



*Поэты Николай Тихонов и Всеволод Рождественский. Конец
20-х годов.*



Мариэтта Шагинян. Рисунок художника Г. Верейского.



*М. С. Шагинян в президиуме профсоюзного собрания вместе с работниками политеуправления железнодорожного транспорта.
1934 г.*

Войдя в контору, где уже потрескивали дрова в печке, он первым делом вскинул глаза на место, где раньше валялся архив. Место было очищено. За ~~шесть~~ ^{несколько} дней, проведенных рыжим на участке, весь этот мусор устарелой бумаги, неизвестно для чего сохраняемый, расположился стройными колонками в шкафах и вдоль стен, занумерованный, сшитый, снабженный таинственными литерами и даже законспектированный. Каждый в конторе запомнил первый день преобразования мусора. В работе рыжего был метод, как, впрочем, и во всем его поведении: сперва, придя сюда, он постоял некоторое время и покачался даже на ^{слабых} эластичных ногах, руки в карманы, разбитые стекла очков, задумчиво вперенные в бумажный хаос. Губы его оттопырились слегка, — словно в раскачке и в позе, и даже во взгляде рыжего была тайна какой-то внутренней музыки или внутреннего танца. Он и впрямь танцевал мысленно перед каждой работой, танцевал, словно приглашая ее, перед самым ее носом, подобно жесту, с каким люди потирают руки, прежде чем приняться за дело. И так, накачавшись эмеей, неожиданно для конторских служащих, архиварнус не прыгнул и не набросился на работу, как они ждали, а очень медленно и спокойно, сопя носом и крепко стискивая губы, стал выбирать одну за другой разорванные папки.

Казалось, он говорил с ними. Голова его моталась на длинной шее с необыкновенной выразительностью, руки двонились, тронились, утешивались перед изумленными конторщиками, сопенье переходило в бормотку. Но самое странное — это была цепкая неутомимость инерции, медленное нарастание энергии, не пожиравшей себя, не разбрасывавшейся, не переключавшейся по-женски в тысячи мелочей, не дававшей утешки в пустяках быта, разговора, ходьбы, папироски, рассеянного внимания, взгляда в окно, ассоциаций, лирической пелюды воспоминаний, нет, разматываясь, с неоновичным однообразием неутомимости, рыжий нависал над канцелярией как грозное нечто, с каждой минутой становясь непреодолимой. И умный зритель мог бы невольно задуматься, какую же страшной силой обладает но-
~~быв Арэвяна или его ненависть, если, конечно, этот~~

Сказать правду, Арно Арэвяна отменно 140 знает о производимой впечатлении. Но он не сразу назвал себя агитатором. В разговоре с жидомником он, давно уже «заиграл рыцаря», то удивляясь, то похвастываясь от работы, от самого процесса работы, от своего рвения, когда можешь убить его, заразить его другим.



Мариэтта Шагинян в своем рабочем кабинете. 1934 г.



Мариэтта Шагинян, Лидия Сейфуллина и Ольга Форш. 1938 г.



*Обложка сборника статей
«Литература и план». 1934 г.*



М. С. Шагинян. Портрет. 1933 г.



М. И. Калинин в группе награжденных орденами писателей. 1939 г. Стоят (слева направо): В. И. Лебедев-Кумач, М. В. Исаковский, А. С. Новиков-Прибой, К. А. Тренев, М. С. Шагинян и В. Н. Билль-Белоцерковский.



Группа писателей в редакции свердловской газеты «Уральский рабочий». 1943 г. Сидят (слева направо): Д. Заславский, Агния Барто, Мариэтта Шагинян. Стоят: ответственный редактор газеты Лев Шаумян и Павел Петрович Бажов.



На Урале, осенью 1942 г. Писатели на коммунистическом субботнике в колхозе под Свердловском. Среди колхозников (в верхнем ряду) П. П. Бажов и М. С. Шагинян (в шлеме); внизу (слева направо): Л. Скорино и Евг. Калашникова, переводчик Хемингуэй.



Обложка книги очерков «Урал в обороне», 1944 г.



Мариэтта Шагинян и Маршал Советского Союза И. Х. Баграмян. 1947 г.

Тут же нашлось место и для сатирических фельетонных «высказываний» о романе разных политических деятелей. Пуанкаре возмущался что «Лига Наций не приняла еще никакого параграфа» против литературы, подобной «Мессменд». Макдональд советовал: «Пока не поздно, предложите Джиму Доллару пост министра. Таково мое мнение, лорды». Здесь явно содержался намек на продажность вождей английской рабочей партии.

Муссолини возмущался: «Намеки в романе Доллара — глупы. Никакая каналья не станет утверждать, что я похож на героя романа Грегорио Чиче».

А Людендорф считал, что роман «Мессменд» в Германии «можно было бы допустить, если бы он имел совершенно противоположные тенденции». И раздумчиво добавлял: «Возможно, и удастся склонить автора к тому, чтобы он произвел подобную переработку, если примечить к нему электрический стул...»¹.

Все эти политические шаржи прямо связывали фантастический роман М. Шагинян с действительностью двадцатых годов.

Комментарии газеты к «Мессменд» были разнообразны и по форме весьма изобретательно поданы. Они неизменно подчеркивали политическую и полемическую суть романа, указывали, на что следует обратить внимание. В праздничном номере «Роте фане», целиком посвященном Октябрьской революции, все же нашлось место и для очередной главы «Мессменд», к которой дана была как бы шутливая, но и многозначительная сноска — «Примечание читателя»². «В сущности, это не так глупо с моей стороны, — восклицал автор примечания — рабочий, — что я принялся читать о выдуманных событиях и судьбе несуществующей «Мессменд»!» И пояснял: «Сегодня пошел восьмой год Русской революции, а тут-то и можно узнать о столь огромных событиях и происшествиях, какие не выдумать никакому роману». Автор «примечания», таким образом, подчеркивал то реальное, что было в «фантастическом» романе. И сноску завершал он словами: «Тот рабочий и та работница, которые ничего не читают об ис-

¹ Сатирические добавления газета все же оговаривала: «В интересах истины — за эти оценки автор не отвечает, а только Редакция». «Роте фане», 1 ноября 1924 г.

² «Роте фане», 7 ноября 1924 г.

тории Октябрьской революции в России, многое прозвали».

Публикация романа не прошла незамеченной, буржуазная социал-демократическая пресса спохватилась, что дело с авантурным произведением «американского писателя» Джима Доллара обстоит не так-то просто, что это отнюдь не пустое развлечение, а боевая политическая пропаганда. Но было уже поздно, роман пошел в массы, широко читался, и особенно в рабочей среде.

На нападки противников редакция «Роте фане» ответила остроумным фельетоном «Необычайное происшествие»¹.

«Уже давно замечалось подземное брожение среди технического персонала типографии и в самой «Роте фане», — с юмористической основательностью повествовал автор фельетона. «Бациллы» этого дискуссионного брожения захватывали наборщиков, верстальщиков, метранпажей, редакторов разных отделов газеты. И, наконец, вокруг «Месс-менд» вспыхнул жаркий спор, который остановил машины и даже само печатание романа.

Наборщики утверждали, что слишком много невероятных приключений; метранпаж — что слишком мало «хорошеньких девушек и любовных историй»; стенографистка считала, что фельетон в «Роте фане» по стилю должен находиться «на уровне Анатоля Франса». У редактора литературного отдела под конец «волосы встали на голове дыбом», и он предложил передать вопрос на обсуждение заводских ячеек, но секретарь партийного отдела заявил, что они и не подумают заниматься такими «домашне-кофейными проблемами, как обсуждение какого-то там романа», когда нужно вести политическую работу и не художественную литературу, а «листовки продвигать в массы». Ответственный секретарь редакции, наоборот, заявил, что «вопрос о романе на страницах «Роте фане» — это дело партийное. Надо занять определенную позицию...». Шум и суматоха поднялись такие, что если бы не метранпаж, то даже статью «о политике социал-демократической партии», пожалуй, заверстали бы под рубрикой «Всяческая всячина» или еще почище — в «Скандальную хронику».

Ну и к чему же пришли? «Не могла же газета выйти с белым пятном вместо романа». Конечно, он веселый, ска-

¹ «Роте фане», 25 ноября 1924 г.

зочно-авантюрный, но «не печатать же на месте нашего романа антибольшевистские истории из «Форвертс»?» Они-то уж действительно фантастичны. Это в конце концов заметили бы читатели, и «...тогда мы потеряли бы те самые 12 000 подписчиков, которых завоевала «Роте фане» за последние недели».

Вот и решили продолжать печатать «Месс-менд», — заключает автор фельетона свой насмешливо-полемический отчет о «необыкновенном происшествии». «Так, собственно, и закончился инцидент с романом. — Какое счастье, что «Форвертс» об этом ничего не знает, — заявил Густав, наш секретарь редакции, — а то сказали бы: «Все это большевистские происки!»

Фельетон увенчивал прямой агитационный призыв: «Вот поэтому-то, читатели и читательницы, будьте бдительны, защищайте ваши классовые интересы,

вы би рай те коммунистов!»

Весной 1925 года вновь отчетливо проявилось непримиримое противостояние двух сил — реакции и народных масс. Это обнажили выборы в рейхстаг, а затем начавшаяся подготовка к президентским выборам, и особенно выдвижение коммуниста Эрнста Тельмана кандидатом на пост главы государства. Официальное правительственное сообщение гласило, что во втором избирательном туре президентских выборов по истечении срока регистрации (полночь 16 апреля) были названы и зарегистрированы «три кандидата, а именно: 1) Пауль фон Гинденбург, генерал-фельдмаршал, Ганновер; 2) Вильгельм Маркс, рейхсканцлер в отставке, Берлин; и 3) Эрнст Тельман, транспортный рабочий, член рейхстага, Гамбург»¹.

Германский пролетариат представлял реальной силой, стремившейся изменить невыносимое положение в стране.

Споры, разгоравшиеся вокруг «Месс-менд», привлекали к этому произведению все большее внимание. Роман, несомненно, вызывал многочисленные вполне современные ассоциации. Подобно тому как совсем еще недавно стихи Маяковского и Демьяна Бедного, плакаты РОСТА, карикатуры Дени, Моора и Бориса Ефимова говорили со всей страной, с каждым человеком, кто бы он ни был, о политических явлениях, составлявших острейшие узлы социальных столкновений той эпохи, так и роман «Месс-менд»

¹ «Роте фане», 18 апреля 1925 г.

в середине двадцатых годов обращался с плакатной прямо-
той и отчетливостью к «человеку с улицы», заставляя
его и задуматься над угрозой фашизма и ощутить свою
силу как части трудового коллектива.

Газета «Роте фане» справедливо отмечала социальный
оптимизм «Месс-менд»: «Решающая роль, которую играет
рабочая среда, внушает читателям мужество, поднимает их
классовое самосознание, укрепляет их волю к единению». При этом газетой делались и практические выводы: «Под-
обный роман весьма пригоден, чтобы оказывать влияние
на индифферентных. Он побуждает их политически мыс-
лить, наполняет интересом к проблемам пролетарской
освободительной борьбы»¹.

А говоря о «жанре» фантастического романа, редакция
прозрачно намекала, что жанр имеет и свои важные осо-
бенности. Казалось бы, вплетающиеся то и дело в сказочно-
авантюрную интригу романа «Месс-менд» беглые характе-
ристики, сжатые описания социальных явлений или соци-
альных типов откровенно плакатны. Однако эти элементы
повествования у М. Шагинян на проверку, оказывается, не-
изменно имели подлинно жизненную основу.

И действительно, характеристика неких «сталелитей-
ных заводов Кресслинга», где трудятся герои романа, как
бы граничит с газетной зарисовкой: «Фабричный грязный
поселок», высыпавшие в конце смены гурьбой «измучен-
ные рабочие»... Затем следует замечание, что «рабочие
Джека Кресслинга живут хуже собак», и неожиданный
парадоксальный поворот — «не потому, что им мало пла-
тят, нет, наоборот, потому, что им платят много». И ост-

¹ Обзор «Мнение наших читателей о «Месс-менд». «Роте фане»,
12 марта 1925 г. После завершения публикации «Месс-менд» в га-
зете роман тогда же вышел в Германии сразу двумя изданиями:
в виде выпусков по главам, как принято тогда было издавать при-
ключенческую литературу, и полностью отдельной книгой. 31 мар-
та 1925 г. в «Роте фане» мелькнула заметка об очередном, шестом
выпуске романа. А 3 мая 1925 г. там же сообщалось уже о по-
явлении всей книги целиком в берлинском «Новом немецком изда-
тельстве». Рядом с «Месс-менд» выходили такие книги, как поли-
тические стихи Эриха Вайнерта, «Речи Максимилиана Робеспьера»
в серии «Ораторы революции», «Освобожденный Дои-Кихот»
А. Луначарского и другие. К концу 1925 г. было переведено еще
одно произведение Мариэтты Шагинян — «Приключение дамы из
общества», которое появилось рядом с «Виринеей» Лидии Сейфул-
линой и поэмой Маяковского «150 000 000» — в «Малик-ферлаг»
(см.: «Роте фане», 6 декабря 1925 г.).

рое публицистическое пояснение: «Джек Кресслинг изобрел свою систему эксплуатации. Он — дает. Но он дает не даром. Кому угодно, сколько угодно, только работайте, работайте еще час, еще...»

И люди, «задыхаясь от возможности заработка... не знают ни сна, ни отдыха», принося заводу прибыли, «работают, работают, работают десять, двенадцать, двадцать, двадцать четыре часа в сутки...». Что же, это не даром, рабочим тоже уплачено, но... «если вы захотите навестить их на тридцать пятом году их рождения», отправляйтесь не в фабричный поселок, а «к Миддлтоунскому кладбищу, там они лежат все рядом, и над каждым из них Джек Кресслинг не поскупился поставить памятник». Но вымышленный заводский городок Миддлтоун и его обитатели позволяют не прямо, однако совершенно отчетливо и резко дать «изображение сегодняшних общественных условий и проблем». С этим описанием на страницах «Роте фане» перекликалось письмо рабочего корреспондента, озаглавленное «Как представляет себе герр Борзиг немецкого «идеального рабочего»¹. Здесь, с веселой и злой иронией, совершенно в духе героев «Месс-менд», автор определяет мечты и стремления одного из тех магнатов германской тяжелой промышленности, кто весьма заинтересовался Гитлером и начал уже крупно финансировать фашистскую партию.

«Идеальный рабочий» Борзига должен быть «прилежным», то есть безропотно «больше и быстрее» работать на старых машинах, «не заниматься никакой политикой» — «политика с продукцией несовместима», — оставаться «нейтральным». Этому «идеальному» образу и противостояли веселые герои «Месс-менд», люди труда — смелые, непокорные, инициативные, знающие цену своему рабочему мастерству. Главное в романе, по мнению немецких коммунистов, помимо «искрящейся фантазии, свежести и увлекательного развития действия», был дух исторической новизны, пронизывающий страницы произведения Маризетты Шагинян, — «неколебимое осознание начавшейся в истории, а в России уже ставшей явью, решающей роли пролетариата».

В романе «Люизит» тоже, но трагедийно ставилась

¹ «Роте фане», 16 октября 1924 г. Статья имела подзаголовок: «Доклад директора завода «Борзиг-верке» перед рабочими». И далее: «Этот очень интересный отчет посылает нам рабочий с завода Борзиг».

проблема пробуждения народных низов для борьбы. «Эта книга — героическая поэма», — писал Иоганнес Бехер, книга о том, как «миллионы с криком «голод» — сначала бесформенной массой, постепенно приобретая более ясные очертания, — поднимаются на поверхность мировой истории...». И заявлял, что «сплоченность» масс — «огромная взрывчатая мина», которая «вконец подорвет фундамент этого старческого общества»¹. Трагедийность романа Иоганнеса Бехера определялась не только творческими особенностями его дарования, но и тревожным бытием Германии середины двадцатых годов.

Реакция перешла в наступление на революционный лагерь, начав массовые репрессии: расстрел рабочих в городе Галле; организация крупного, откровенно провокационного процесса «германской Чека»², когда хватали и судили партийных работников, коммунистов, рабочих функционеров, обвиняя их в попытке создать «террористические» или так называемые «Чека-группы». Хотя у буржуазии не было ни малейших доказательств, социал-демократическая юстиция отправила в тюрьму многие сотни рабочих. Процессом «германской Чека», как писала «Роте фане», «буржуазия хотела смертельно поразить Коммунистическую партию».

Одновременно разразилась и другая политическая буря. Внезапно раскрылись чудовищные махинации, «исчезнувшие 45 миллионов золотых марок Прусского государственного банка», бесстыдная спекуляция продуктами питания в жестоко голодавшей Германии, невероятные злоупотребления, захватившие в свою орбиту само германское правительство и даже господина рейхспрезидента Эберта, того, что санкционировал антикоммунистическую провокацию, или «Чека-процесс». Возникло грандиозное «дело Бармата и К°», и оно, по определению «Роте фане», повело страну к «затоплению грязью, которая хлынула в общественную жизнь» буржуазной «черно-красно-золотой Республики»³.

В этой политической ситуации роман «Месс-менд» вторично сыграл агитационную роль. Его широкая извест-

¹ И. Бехер. Люизит. Харьков, изд-во «Пролетарий», 1926, стр. 10 и 9.

² «Тюремщик Ниднер открывает процесс германской Чека». «Роте фане», 11 февраля 1925 г.

³ Статья «Бармат и Чека». «Роте фане», 11 февраля 1925 г.

ность и популярность в Германии позволила коммунистической журналистике использовать эту сатирико-авантюрную форму для создания политического памфлета, направленного против провокационного процесса. Назван был памфлет иронически — «Месс-менд» — вождь германской Чека»¹.

Героем памфлета становится опять-таки таинственная организация «Месс-менд». Однако теперь рассказ о ней ведется отнюдь не веселыми героями романа М. Шагинян, рабочими Миком Тингсмастером, Лори Леном — металлистом — и его друзьями. Действие автором памфлета перенесено в современную ему Германию, Германию 1925 года — периода провокационных процессов против рабочего движения. И союз «Месс-менд» в соответственном свете видится тенденциозному рассказчику, от лица которого идет повествование. Он сам представляется читателю: «Я фашист, германский патриот, борец за то, что только немецкая нация действительно истинная и значительная. Вдохновленный почитатель генерала фон Секта. Неужели я все еще не добился вашего доверия?»

«Месс-менд» повсюду чудится ее противникам — фашистам, реакционерам из «социал-демократического» правительства, полиции, и — поистине, у страха глаза велики — фантастические ужасы обрушиваются на персонажей памфлета. Летающий автомобиль, который способен произвести «кошачий прыжок» в Берлин, конечно, из... Москвы (рука Коминтерна!) и снова «взвиться ракетой в ночное небо»; роговые очки, превращающиеся... в лифт, на котором куда-то в подземелье уносятся загадочные «заговорщики»; веревочная лестница, какую складывают «в виде записной книжки»; странный «белый кролик», оказывающийся «бациллоносителем»: зараженных охватывает смертельная болезнь — смех.

Но все эти плакатно-сатирические детали имели одну особенность — отражали, лишь в несколько преувеличенном виде, те фантастические обвинения, какие действительно предъявлялись Коммунистической партии на пресловутом Лейпцигском процессе. Обвинения были грубо сфабрикованы и откровенно рассчитаны на людей «индиф-

¹ Памфлет в апреле 1925 г. был издан на русском языке в библиотечке «Огонька» (№ 17, стр. 48). Автор, Рен Т. Марк, в предисловии рассказывал русскому читателю о реальных событиях, которые легли в основу гротескно-авантюрного повествования.

ферентных к политике», но падких на сенсации, на обывателей. Pamфлет, используя приемы романа «Месс-менд», остроумно доводит до полного и явного абсурда попытки реакции запугать «коммунистической опасностью» эти самые отсталые слои населения. Так, «заговорщики» в памфлете носятся по Берлину в автомобиле «ярко-алой» окраски, от которой «исходило сияние». Когда глава германской политической полиции Ландфогт пускается за ним в погоню, ему «удается разглядеть сверкающую, алую пятиконечную звезду». И только тут его «как молния» озарила «внезапная догадка... эмблема коммунистов!».

Гротескно-сатирически дано в памфлете описание осады дома, где находится... «центр Коммунистической партии». Рассказчик испуганно восклицает: «У полиции есть точные сведения: коммунисты укрепили крышу своего дома, как крепость, траншеями, артиллерией и хорошо защищенными башнями». Но храбрый Ландфогт «в сопровождении всей берлинской полиции» и войсковых батальонов врывается в «крепость».

С насмешливой почтительностью обрисован в памфлете «действительнейший, высочайший советник Ландфогт», «завоевавший себе репутацию самого храброго, неустрашимого и хладнокровного полицейского в Европе...». В комическом его облике запечатлен реальный политический деятель тех лет — председатель ландгерихта Фогт, тот самый, который, по словам «Роте фане», «получал инструкции», как он должен «приняться за коммунистов», от главы правительства Эберта, «когда подготовлял нападение на коммунистическую фракцию рейхстага»; это он был одним из ответственных организаторов провокационного процесса весной 1925 года. Его «изобретательности» обязаны своим появлением в обвинительном акте и «таинственный русский», и «бутылочки с холерными бациллами господина Фогта», и многое другое¹.

Pамфлет победоносно-весело, в боевой традиции романа М. Шагинян расправляется с политическим врагом.

Провокационный антикоммунистический процесс вызвал глубокое возмущение немецкой интеллигенции. Выдающиеся ее представители — Генрих Манн, Иоганнес Бехер, Генрих Цилле, Альфред Дёблин, Леонгард Франк и многие другие — выступили с решительным протестом.

¹ «Роте фане», 11 февраля 1925 г.

Они указывали, что «контрреволюция развивается и нелегально и легально. Людендорф, Гитлер, Эргарт... разгуливают на свободе», хотя были «прямо названы убийцами» и предстали перед Верховным судом. Но «присудили» их к «смехотворно ничтожным срокам, заключения», тогда как революционных рабочих сотнями и тысячами без всяких на то оснований, по сути, без суда и следствия надолго хоронят в тюрьмах¹.

Вторично немецкие писатели подняли голос протеста, когда в августе 1925 года был арестован Иоганнес Бехер и конфискована его книга агитационно-политических стихов — «Труп на троне»², направленная против Гинденбурга, победившего на президентских выборах. Летом 1925 года прокатились по Германии рабочие демонстрации, направленные против голода, спекуляции хлебом, повышения цен, против ограбления народа с помощью налогов и пошлин. Рабочих вновь расстреливали на улицах немецких городов, когда шли они с лозунгами — «Сломить фронт голода!».

Иоганнес Бехер был вскоре освобожден из заключения. Произошло это не только потому, что его арест вызвал всеобщее возмущение, но и потому, что Союз красных фронтовиков объявил о слете протеста в Урахе, перед тюрьмой, где находился поэт, и правительство поспешило его выпустить.

Так рабочее единство еще раз, уже не в фантастическом романе «Месс-менд», а в реальной жизни, продемонстрировало свою силу. Поэт в обращении к интеллигентам, коллективно выступившим в его защиту от произвола реакции, писал: «...стабилизация буржуазного спокойствия и порядка», является «просто мнимой». И как в своей «крамольной», открыто агитационной книге стихов, так и здесь звал он духовных своих друзей и «товарищей по борьбе» понять, что «одна лишь пролетарская революция делает возможным истинно свободный человеческий труд и творчество»³.

¹ «Роте фане», 12 мая 1925 г.

² «Роте фане», 23 августа 1925 г. Арестован был Иоганнес Бехер 19-го, а 27 августа 1925 г. освобожден. Но процесс по обвинению поэта в «государственной измене» не замедлили возобновить в июне 1926 г.

³ «Иоганнес Р. Бехер», иллюстрированная хроника его жизни. Берлин, Ауфбау-ферлаг, 1963, стр. 76.

Глава четвертая

1

В Советском Союзе шла разработка первого пятилетнего плана. На Четырнадцатом съезде партии разгорелась ожесточенная борьба с оппозицией, борьба за индустриализацию страны.

Мариэтта Шагинян, как публицист и художник, страстно откликнулась на идею научной реорганизации народного хозяйства. Пятилетний план захватывает ее своей грандиозностью, размахом, смелостью. Она внимательно следит за спорами, происходящими вокруг вопроса о путях, какими должно пойти дальнейшее развитие страны. В декабре 1925 года записывает в дневнике: «Читаю... главным образом, газеты, где сейчас печатается материал XIV партийного съезда, драматический, захватывающе интересный»¹.

Мариэтта Шагинян ясно видит, что плановое переустройство всей экономики страны является закономерным развитием великих завоеваний народной революции. После Октября 1917 года было бы немислимо, считает писательница, чтобы «большевики взяли власть и не сделали пятилетки». И говорит: «А сейчас будущее все виднее, все грандиознее и все убедительней»². Мироощущение Мариэтты Шагинян, как и у многих ее современников, в те годы было окрашено романтикой набравшего сил, бурно развертывающегося социалистического строительства. Выражая свое внутреннее состояние, она кратко записывает в дневнике в 1929 году: «...пятилетка, полное чувство жизни, чувство будущего»³.

Острый интерес к проблемам экономики в их неразрывной связи с движением общественной, социальной жизни народа возник у писательницы еще в годы юности, ког-

¹ М. Шагинян. Дневники (1917—1931), стр. 154.

² Там же, стр. 395.

³ Там же, стр. 323.

да она, как и сама рассказывает, случайно прочла «Беседы о торговле зерном» аббата Галиани, «книгу, восхищавшую самые острые умы XVIII столетия»¹.

Писательницу поразило, что сухие проблемы экономики предстали здесь полными захватывающего драматизма, за ними раскрывалась напряженнейшая борьба человеческих волей и страстей. «Беседы о торговле зерном», говорит она, «послужили в моей юности первым уроком блестящей диалектики, первым окном в увлекательный мир хозяйства и первым образцом для стилистического подражания...». Позже она еще не раз убедится в правильности выбора, в значении этого уникального произведения. М. Шагинян расскажет, как она «обрадовалась, даже возгордилась», когда в «тридцатых годах, сидя над «Капиталом» Маркса, нашла в сноске ссылку Маркса на Галиани «О деньгах» и потом узнавала постепенно, как очарованы были им крупнейшие умы XVIII века и как Екатерина II, всегда величаво следовавшая за этими знаменитыми умами, благоволила к моему Галиани и даже приглашала его к себе, в Россию...»².

Увлечение этой книгой, этим автором, который «всплыл внезапно, негаданный и непрошенный и даже совершенно забытый...», прошло через всю жизнь Мариэтты Шагинян и было совсем не случайно. В «Беседах о торговле зерном» для нее раскрылся новый творческий принцип: он расширял возможности художника. Традиционно еще литература концентрировала свое внимание на личной судьбе, личных переживаниях героев, замыкала действие в рамках семьи и дома, повседневного быта. Конечно, социальные

¹ Позднее в лирическом вступлении к повести «Воскрешение из мертвых» М. Шагинян вновь вспомнит об этом эпизоде ее духовной жизни: «Первая книга, потрясшая меня полвека назад и на много лет ставшая предметом для подражания, была выбрана именно так,— от сочетания города, названия и автора... Почему Киев стал местом издания странной книги, написанной аббатом на тему совсем не религиозную?» Открытие «странного» произведения было как открытие неведомого края. «До сих пор сохранилась в глазах память о карточке в картотеке с этим названием, показавшимся мне загадкой,— и чувство в сердце, с каким получила и приняла тоненькую, в казенном библиотечном переплете, совсем не зачитанную книжку» («Учительская газета», 13 ноября 1962 г.).

² М. Шагинян. Книга дает наслаждение. «Учительская газета», 13 ноября 1962 г.

связи проступали здесь вполне отчетливо, но М. Шагинян явственно ощутила узость этих рамок для нашего времени.

Вторая половина двадцатых годов знаменовалась прямым вторжением крупных экономических проблем в частную жизнь людей. В многообразных общественных отношениях современного человека, даже просто в его служебных, производственных и деловых интересах, каким он отдает большую часть своей жизни, как в капле воды отражаются интересы государства, хозяйства страны, сложные процессы, происходящие во всех этих областях. Новый материал действительности требовал своего выражения в слове, в художественном образе.

Очерки Мариэтты Шагинян этих лет представляют интереснейшее литературное явление, так как отражают и определенные умонастроения современников, и направление творческих поисков советских писателей в период, когда начинался новый этап отечественной истории — индустриализация страны.

Явственно проступают последовательные ступени работы Мариэтты Шагинян над очерками: первая — это работа в 1925—1926 годах над «Текстильными рассказами», сюда, впрочем, входили главным образом очерки, материалом для которых послужила ленинградская промышленность¹. Затем вторая — с 1926 по 1929 год — поездки по Закавказью, изучение горнорудной промышленности и создание нескольких больших циклов очерков — «Нагорный Карабах», «Зангезурская медь», «Восхождение на Алагез» и «Ткварчельский уголь».

Мариэтта Шагинян, как и ряд других советских художников слова, обращается прежде всего к истории русского пролетариата. Центральное управление печати ВСНХ предпринимает издание серии книжек «Промышленная беллетристика». В 1925 году для этой серии М. Шагинян пишет очерки о двух ленинградских текстильных фабриках — «Невская нитка» и «Фабрика Торнтон».

В те же годы П. Бажов выпускает очерки «Уральские были» (1924), а затем историко-публицистическую книгу «К расчету» (1925), повествующие о дореволюционной

¹ 27 ноября 1924 г. Мариэтта Шагинян записывает в дневнике: «Была в Смольном, получила... очень хороший мандат для посещения всех текстильных фабрик» (см. «Дневники», стр. 102).

жизни уральских горнозаводских рабочих, о их труде в рудниках, шахтах, на заводах, о их борьбе за человеческие условия существования. И Бажов и Шагинян соединяют строгую документацию, статистику, факты с живыми зарисовками рабочего быта: первый — повествуя об уральских сталеварах и рудокопах, вторая — о ленинградских ткачах.

На Алтае в это же время — 1924—1925 годы — Анна Караваева пишет роман «Золотой клюв», в основу которого легли материалы не тронутых до той поры царских архивов, рисующих борьбу крепостных рабочих с заводо-владельцами.

Все три писателя, независимо друг от друга, в Ленинграде, на Урале, на Алтае, решали единую творческую задачу, ища действенных средств освоения нового для литературы материала. И все они обращались к истории русского пролетариата, стремясь обнаружить в ней истоки современных событий. В очерке «Фабрика Торнтон» Мариэтта Шагинян писала: «...уходящую от жизни старую фабрику мы не должны и не смеем забыть...» И поясняла: ведь «сутулые, закоптелые, устарелые здания видели то, чего никогда не увидят новички; гудки их сзывали толпу, какой больше не соберется никогда; и скверные, вредные, мрачные отделения с грубыми мастерами — воспитывали главную стихию современности, воспитали... взнуздали и подхлестнули ее. Эта стихия — революция».

Однако на первом же этапе освоения материала сходство трех писателей и заканчивалось. Дальше каждый из них раскрывал свою особую сторону темы, шел самобытным путем. Анна Караваева рисовала бунтарский дух и прирожденное свободолюбие трудового народа. П. Бажов показывал, как в тяжком, но все же и творческом труде выковывался несокрушимо стойкий, героический характер русского рабочего. У Мариэтты Шагинян прошлое служило резко контрастным фоном для современности.

Целую зиму, работая над циклом очерков, писательница провела на ленинградских текстильных фабриках «Торнтон» и «Невская нитка», тогда еще не реконструированных, а просто восстанавливаемых в том виде, в каком они существовали до Октября 1917 года. «Фабрики, стоявшие первые годы революции законсервированными или, как тогда говорили, «замороженными», — вспоминает М. Шагинян, — начали «размораживаться», и процесс этот

был жгуче интересен»¹. Однако, как всегда у писательницы, эти очерки ее не были лишь историей текстильных фабрик. Весь цикл полемичен. Мариэтта Шагинян ставит и решает здесь основную проблему — исторического соревнования капитализма и социализма.

Оба очерка — «Невская нитка» и «Фабрика Торнтон» — четко делятся каждый на два раздела: первый — это история фабрик, второй — рассказ о самом существе их производственного процесса. В обоих очерках Мариэтта Шагинян, пользуясь реальными фактами, ведет острый спор. Она осмеивает «скептиков», боящихся оторваться от прошлого, тех, что «всегда все (и людей, и вещи, и человеческие отношения) видят одинаковыми и пожимают плечами, что бы на белом свете ни происходило», говоря: «... все равно под другим названием будет то же самое» или «не стоит труда, потому что ничего не выйдет».

Мариэтта Шагинян подчеркивает мысль о творческом превосходстве социализма над капитализмом. В то время как «множество людей и у нас, и за границей расписывало дикое разрушения и варварство революции», именно в эту пору — показывает писательница — «большевики наводили порядок в наследии, которое им досталось от прошлого. Но по существу все эти фабрики и заводы, оставшиеся от капитализма, действительно следовало разрушить, стереть с лица земли». Побывав в цехах фабрики «Невская нитка», писательница рассказывает: «...из сырости, едкости сероводородных испарений я внезапно была втянута в жерло такой нестерпимой «печи», что дыхание у меня пресеклось». И добавляет: эти цехи могли бы «с честью постоять за себя в любом кругу Дантова ада». Воссоздавая историю суконной фабрики Торнтон, писательница раскрывает, как хищническая «колониальная система» хозяйствования ее прежнего владельца, «цивилизованного» англосакса, сказала и в бессмысленном распределении цехов, и в путаной расстановке станков, и, наконец, в быстром обветшании фабрики, которая за все годы существования «не знала капитального ремонта, работала на старых машинах» и к началу двадцатых годов «представляла собою старуху, умиравшую медленной, но естественной смертью, несмотря на операцию омоложения, сделан-

¹ М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 666.

ную ей революцией». Варварство хозяйствования капиталистов, которые и уничтожали радость созидания, подчиняя его «чистогану», и разрушали слитность, единство трудового коллектива, беспощадно обрисовано в «текстильных» очерках М. Шагинян.

Изучая реальные процессы первых лет восстановления и реконструкции народной промышленности, писательница сразу же находит то новое, что в ней возникает, определяя ее облик, и воспеваает ростки этого нового: «...шутка сказать, когда еще часть наших фабрик стоит неподвижно, замороженная, а другая часть из всех сил догоняет довоенную производительность, отмечая свои победы в стенных диаграммах,— вдруг на берегах Невы, камень за камнем, вырастает новое дитя революции, ее показательный первенец, фабрика, которую надо построить не вообще, а — социалистически». Но и в старых цехах глаз художника подмечает возникновение нового слаженного ритма производства, улавливает прообраз будущего стахановского труда, как продуманной «системы движений» рабочих, стоящих у машин, системы, стремящейся «к наивысшей целесообразности». Ведь в природе самого производственного процесса, утверждает М. Шагинян,— «гармония, естественное и необходимое слияние разрозненных действий людей в единый комплекс». Мотив планового, «комплексного» созидания жизни стал впоследствии одним из ведущих мотивов как очерковых циклов двадцатых годов, так и романа «Гидроцентральный».

2

О первых шагах страны по пути коренного переустройства всей экономики, о начале изменений в самих условиях труда рассказывает писательница в 1925—1926 годах. И в ее очерках закономерно возникает новый мотив — красоты трудового процесса. М. Шагинян слышит «незабвенную, невозможную» музыку производства, голоса машин. Ей понятна и «веселая, говорливая» жизнерадостность банкаброшей и лиризм кардочесальной машины: «...голос у нее приятный, и она делает свое дело без руготни и суматохи, как ее соседка, трепальная машина». В этих шуточных сказочных образах передано ощущение связи машины с человеком, связи, которая возникает в самом процессе производства. Машина как бы одухотворяется и ожи-

вает в руках человека, который на ней работает. Но и труд организует человека: машины вынуждают рабочего к определенной системе движений, поступков. «Неторопливо подходит к машине работница, — рассказывает в очерке «Невская нитка» М. Шагинян. — Плечи и руки ее в плавном, рассчитанном, грациозном, абсолютно точном движении легко скользят над машиной, размеря свой ритм с ее ритмом, пальцы ловко и, я бы даже сказала, — музыкально, соединяют два порванных конца, закручивают их, поддают им — легким броском — инерцию скольжения, и вот уже нитка опять скользит слитной струйкой...»

Красота движения, его ритма рождена самим трудом, она «не случайная», «не внезапная, импровизацией красивого тела рожденная», — говорит писательница; это «грация у машины, то есть нечто неизбежное, обязательное, нужное», это «налаженная система движений, все время контролируемая вниманием и стремящаяся к наивысшей целесообразности».

Именно освобождение рабочего от чудовищных условий труда, утвердившихся на старых, капиталистических предприятиях, и открывает подлинную красоту этой «наивысшей целесообразности», обусловленной ритмом и характером труда.

Все это было тогда ново и неожиданно. М. Шагинян выступала как первопроходчик темы, открывая изменившееся отношение рабочего к заводу, заставляя радостно ощутить силу и величие простого производственного труда. Она обогащала жанр очерка новыми мотивами и образами, стихией напряженного, взволнованного лиризма, возникавшего, казалось бы, из столь привычной, повседневной прозы заводского бытия.

В очерках о ленинградских текстилях было главное — ощущение новизны самого времени. Еще в реконструктивный период Мариэтта Шагинян сумела разглядеть возникновение молодой социалистической промышленности, новаторской по самому методу хозяйствования. Предугадала она и рождение нового отношения к труду задолго до начала движения передовиков. Об этом идет речь и в очерках и в двух ее рассказах — «Три станка» и «Качество продукции»¹. Последний имел вначале знаменательный

¹ 17 февраля 1926 г. Мариэтта Шагинян заносит в дневник, что написала для «Бакинского рабочего» рассказ «Три станка».

подзаголовок: «Рассказ о незаметных, но важных вещах». Продолжая линию ранее написанных ею очерков из того же цикла «Текстильных рассказов», М. Шагинян говорит здесь о радости труда.

Герои рассказа «Качество продукции» просты: это чистильщик сапог, зубной врач и ткач: люди города, в их привычной обыденной жизни. Но что-то здесь уже родилось новое, не сразу осознаваемое. Достаточно, однако, даже случайного внутреннего толчка, чтобы пришло понимание этой новизны, новизны времени.

Казалось бы, какую творческую радость может принести чистильщику его непритязательный труд? Но он так ловко и с удовольствием работает, что заражает своим увлечением врача, который до этого «считал себя вправе презирать и свое дело, и своих пациентов, и свои щипчики за то, что получает гроши». Мальчуган-чистильщик неожиданно открыл ему новую сторону труда — радость, порождаемую самим его ритмом, целесообразностью движений, ощущением собственной умелости. Открыв в этот день вполне прозаический ящичек с винтиками для бормашины, врач испытывает подлинное наслаждение от этого заурядного поступка: «Было приятно поискать, пощуриться, прикинуть, найти самое подходящее». Он работает творчески, с вдохновением и в свою очередь захватывает, увлекает пациента — ткача, который, возвратившись на фабрику, «долго злился, неизвестно почему», неосознанно завидуя искусной работе врача, пока сам весь не ушел «в стрекочущую, бодрую, знакомую музыку» ткацкого станка и работал «так вкусно, так жадно», что мальчишки, «наверное, сочинили бы, глядя на его аппетитные действия, особую игру в ткачи».

В этом «рассказе о незаметных, но важных вещах» Шагинян уже ставит задачей «показать труд заразительным и требовать от всякой формы труда творческого подъема»¹, то есть дает первый, правда пока еще беглый, набросок важнейшей темы «Гидроцентрали».

Иная сторона этой темы — также еще лишь в первоначальной наметке — выступает в рассказе «Три станка»,

Напечатан он был в этой газете через месяц, 15 марта того же года. Рассказ «Качество продукции» появился несколько раньше, в журнале «Экран», 5 декабря 1925 г.

¹ Мариэтта Шагинян. Мой творческий опыт — рабочему автору. М., Профиздат, 1933, стр. 29.

написанном несколько позднее, в 1926 году. Родился рассказ из дневниковой записи от 17 февраля 1925 года о делегатском собрании на фабрике «Рабочий» (бывший Максвелл), на котором решался вопрос о переходе на три станка.

Старое отношение к фабрике, к своим обязанностям перед коллективом еще довлеет над сознанием рабочих, и они восстают против «трех станков». «Какими же словами, какими посулами, смягчениями, уступками можно было убедить эту возбужденную, насторожившуюся и твердо спящую массу?» — спрашивает писательница.

Точно подмеченными деталями М. Шагинян заставляет ощутить, казалось бы, медленное, но все же неотвратимое движение времени, заставляет увидеть, как под оболочкой привычного все изменяется на текстильных фабриках — и сами люди, и взаимоотношения их в процессе труда, и особенно — пользуясь социально-экономической формулой — их «отношение к орудиям производства».

Еще совсем по-старому выглядит зимний «сумрачный город в белесых тонах снега», призрачно вырисовываясь «на далекой окраине по Шлиссельбургскому тракту, в пустырях, параллельно с белой спящей Невой»; привычно видятся в вечернем промозглом тумане справа и слева «корпуса фабрик с цветным ожерельем огоньков», их «приземистые, старые, глазастые стены...». Но время уже изменилось.

Осознание нового качества труда, нового его смысла приходит в момент резкого конфликта.

Предлагают перейти на «три станка» профсоюзные деятели — сами выходцы из коренных текстилей, обладатели «легендарнейших» биографий, «борцы двух революций, прошедшие через тюрьмы, этапы, ссылки». Историческую новизну ситуации подчеркивает то, что некогда они же, «вот эти легендарные люди», из-за тех же «трех станков» «подняли забастовку...».

В накаленной атмосфере возбужденного рабочего собрания молодой «красный директор» делает «длинный и растерянный» доклад на тему о том, что «поднять производительность труда необходимо». Он здесь свой, он ясно чувствует настроение массы. Ведь «красный директор» родился тут же «при фабрике, в артельном доме, вырос на глазах рабочих», он «потомственный фабричный...». Именно потому ему так трудно, что он изнутри

смотрит на дело, которое предстоит сделать. «Его выслушали с усмешкой, часто перебивали, делали ехидные замечания». Он хорошо и опять-таки изнутри ощущал, что привычно, по старинке думают и чувствуют еще в рабочей среде. Свой доклад директор «едва дотянул, махнув рукой: дескать, все равно их не убедишь, они теперь закусили удила».

Но этому старому взгляду на фабричные дела противопоставляется новый, неожиданный. Профсоюзники-текстильщики, советские хозяйственники, партийные работники-организаторы выступают как носители новых мыслей, идей. Сквозь накаленную рабочую толпу, наполнившую зал, член райкома «шел как ни в чем не бывало, прислушиваясь на обе стороны и точно вбирая в себя ругательства, подобно тому, как барометр принимает давление атмосферы». Спокойно выходит на помост перед собравшимися председатель треста — «самый непопулярный человек в эту минуту в зале. Он постоял неподвижно, пережидая крики, потом спокойно и без малейшего красноречия начал говорить...». Это кризисный момент — коммунист-организатор создает перелом, заставляя рабочих понять историческую новизну их положения: они-то и являются хозяевами фабрик, заводов, хозяевами жизни. «...Вы говорите, — вам туго, мы на вас нажимаем... Совершенно верно. А вы что же думаете, на кого нам нажимать, кроме вас?.. Что же вы воображаете, ваше хозяйство будут налаживать капиталисты?» Но и не только это открывается людям в минуту напряженного идейного спора. С социальными изменениями — ведь изменилось для трудового человека его реальное место в жизни — происходят и глубинные, внутренние. Оратор говорит им: «Кто отбил Питер от Юденича? Вы... Кто пустил эти фабрики в ход? Вы. И ежели вы сейчас не сдерете с себя четвертую шкуру, пятую шкуру, шестую шкуру, мы хозяйства не наладим, новых фабрик не пустим, безработных не устроим, рынка товарами не наполним, крестьянина не удовлетворим, мы без вашей помощи ни черта не сделаем. Натужьтесь-ка, ничего не поделаешь».

Перелом в рабочем собрании, в сознании его участников происходит именно потому, что изменившееся социальное, историческое положение тружеников в обществе связано и с коренным изменением ценности отдельного человека. В речи оратора о прозаическом деле, о «трех стан-

как», зазвучал поэтический мотив веры в то, что «человек может сделать чудо». А «человек любит высокую меру своих сил...» — добавляет М. Шагинян. В своих произведениях она неизменно обращается мыслью к этой «высокой мере», ею испытует своих героев, определяет их истинную сущность.

В рассказе «Три станка» раскрывается действенная сила нового сознания, нового отношения к жизни. Ткачи внутренне, сердцем, приняли требование партии, поверили в собственные силы, захотели успеха новому начинанию, как хочет его «каждый человек в своем деле, понимающий, что это дело — его собственное».

3

Центральные газеты страны в первые же годы революции группируют вокруг себя литературные силы. Советская власть стремится всемерно способствовать приобщению писателей к новой жизни. Седьмого сентября 1922 года Мариэтта Шагинян получает свой первый мандат от редакции «Правды»¹, которая командирует писательницу в длительную поездку с целью информации газеты «о жизни, нуждах и достижениях братских Республик в их упорной работе по залечиванию ран — восстановлению хозяйства, водворению мирного сожительства народов под знаменем совместной трудовой жизни». С этим документом М. Шагинян едет в длительное путешествие по Армении, испытывая «острое чувство необходимости для новой литературы овладеть и новым материалом, ближе и глубже узнать действительность...»².

Поездки по Армении имели огромное значение для писательницы. Мариэтта Шагинян отмечает в предисловии к «Дневникам (1917—1931)», что она сама изменяется вместе со своей родной страной: «...поездка в Армению повторяется у меня несколько раз на протяжении пятнад-

¹ Мандат этот хранится в богатом архиве писательницы.

² М. Шагинян. Автобиография, 1954, стр. 60. В журнале «Россия» (1922, № 3, октябрь) появилась заметка в литературной хронике: «М. Шагинян уезжает на два месяца в Армению и даст «России» ряд писем о литературно-художественной жизни столиц Закавказских республик». О возвращении в Петроград писательницы, «предпринявшей путешествие по Кавказу, было сообщено в начале 1923 г. в № 5, январском, того же журнала.

цати лет и служит своеобразной единицей меры: с каждым разом — уже не та страна, и уже не те приемы восприятия материала, и уже не та степень участия в действительности»¹.

В 1917 году Мариэтта Шагинян, по ее словам, приезжает в Армению как «гостья-поэтесса», в 1922 году она еще только «любопытная журналистка», в 1925 году — уже «страстная и прочно определившая свою задачу публицистка» и активный участник социалистического строительства.

В этих поездках перед писательницей раскрывается новая судьба некогда гонимых и преследуемых армян. Тема трагической доли народа возникла еще в ранних, дореволюционных произведениях Шагинян. В «Orientalia» писательница включает стихотворение «К Армении», в котором лирическая героиня обращается к «дальней отчизне»: «Припоминаю в боли жгучей, как очерк милого лица, твои поля, ручьи и кручи, и сладкий запах чебреца». Героиня говорит о том, что любит своей родины «грустно-простодушный, всегда торжественный язык». В стихотворении «Армянскому народу» она скорбит о его исторической участи: «От века брошен в бездорожье лишь ты, бездомный мой народ».

Октябрьская революция в корне изменила судьбу Армении. «Маленькая страна впервые за много веков получает не видимость власти, а настоящую власть, сопряженную с трудным заданием: возродиться!» — записывает М. Шагинян в своих очерках. Она видела разоренную Армению после гражданской войны. «Отступая, дашнаки разрушили и сожгли ее деревни, жалкие домики из необожженного сырца, тлевшие на пустынных просторах горстками пепла, — вспоминала писательница позднее. — Они засыпали арыки и каналы, уничтожили сады и виноградники, обобрали крестьян, — в деревнях нечего было есть, не осталось семян для посева. Большевики приняли разоренную, нищую страну и начали строить»².

В 1925 году писательница встречается уже с новой Арменией, бурно «строящейся и восстающей из нищеты». Настойчиво, жадно вглядываясь в перемены, происшед-

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 8.

² Мариэтта Шагинян. Страничка прошлого. «Правда», 30 ноября 1945 г.

шие на древней армянской земле, Мариэтта Шагинян ищет решения узловых проблем времени, столь остро вставших уже на XIV, а затем на XV съездах партии.

Журналистская разведка, зоркость газетчика — они-то и дали писательнице многообразные жизненные впечатления, помогли всесторонне осмыслить происходящее в стране. Именно потому во второй половине двадцатых годов главной формулой литературной деятельности для писательницы стал газетный очерк. Работа над ним неизменно оказывалась сопряженной с решением конкретных хозяйственных и политических задач. Оперативность очерка и влекла к себе Мариэтту Шагинян, ибо давала «широкую свободу не только самостоятельного исследования темы и суждения о ней, но и срочного вмешательства в жизнь».

По крутым горным тропкам, от селения к селению путешествует Мариэтта Шагинян, — где верхом на лошади, где пешком, где на древней арбе. «...на спусках точно лети в пропасть», — записывает она в дневниках о поездке в Чиатуры. И в другом месте: «Дороги тут отчаянные, то и дело ноги висят над пропастями, а лошади скользят по непролазной липкой грязище». В странствиях по Нагорному Карабаху не раз приходилось идти пешком вьючными тропками, мимо глубоких ущелий, переправляться через горные реки, которые в необычайно мокрое и холодное лето 1926 года, когда почти все время шли дожди, вздулись и стали почти непреодолимыми.

Трудности, которые приходилось одолевать в пути, не заслоняли красоты горных пейзажей. «Нынче — дивный, солнечный день, небо чистое, в прозрачной синеве розовато-молочные снеговые вершины...»¹ — записывает в дневнике М. Шагинян. Она видит и горные деревушки, как ласточкины гнезда, то там, то сям прилепившиеся высоко над пропастью, и ущелья, заросшие кизилом, орешником, инжиром, гранатовым деревом, и скалы, размытые горными реками, принявшие форму странных сказочных фигур, что «стоят, темно-серого и желтоватого цвета, почти по всей линии шоссе». Дорога идет вниз, и «столбы делаются крупнее и непрерывнее... Первое впечатление — дико, ни на что не похоже, выдумка».

Мариэтта Шагинян страстно любит природу Армении,

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 179, 175, 165.

пейзажи которой восхищают ее своими контрастами, резкостью красок. Так записывает она впечатление от Спитакского перевала: «Цветы — крупные, крепкие, необычайно яркие. Луга резко зеленые. Голубизна неба поразительна. Вокруг — зеленое море холмов, ничего ни острого, ни мрачного. Перевалив кульминационную точку, начинаем спускаться головоломными зигзагами... над самыми пропастями...»¹

И в другом месте дневников: «...очень четко в Армении ложатся тени, все остро — голые камни, голые сучья. Необычайны по форме стволы деревьев (орех, липа, чинара) — очень скульптурны, чудовищно гротескны... масса интересных сплетений и узлов, принимающих различные чудачковатые формы людей, зверей и т. д. Красивы тени в деревенских домиках, лепящихся балконами на колоннах по уступам скал (базальтовых)». Красота древней земли является для писательницы источником глубоких переживаний. Она сознается: «...всякий раз армянский пейзаж задевает меня до глубочайших истоков».

Наблюдает писательница и причудливый быт разных районов Закавказья. Видит, как люди образуют целые деревни, селящиеся в скалах. А рядом в горах остатки старинной, поразительно совершенной архитектуры — монастыри, крепости и просто селения — «чарующая, живописная, бесконечно древняя красота, будто ты въезжаешь глубоко в Библию»². И, наконец, ни с чем не сравнимое курдское кладбище, где на могилах воздвигнуты древние скульптуры. «Прямо перед нами, на фоне синего неба, стояли каменные кони, коричневого, черного, зеленого и белого цвета, особенно ярко выделялся белый. Кони большие, примитивной работы, в седлах и уздечках»³.

Старина переплеталась с современностью, возникал новый быт, новая хозяйственная жизнь. Все эти перемены от самих их истоков видела и изучала Мариэтта Шагинян. «Сейчас могут показаться такими робкими первые ростки строительства Армении, — вспоминает она, — маленький Эчмиадзинский канал, восстановление арычков, пуск хлопкоочистительной фабрики с одним-единственным агрегатом, — а это были для тех дней большие события, трудные,

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 233, 202—203.

² Там же, стр. 156, 152, 158—159.

³ М. Шагинян. Дневники, стр. 202.

почти подвижнические дела. Молодая, новая страна вставала на ноги, становилась государством»¹.

Многочисленны были и встречи писательницы с людьми древнего края. Спутниками и собеседниками ее в странствиях по Закавказью были карабахские и лорийские крестьяне, рудничные рабочие Зангезура, Чиатур, Ткварчели, низовые партийные работники, завжены, геологи и металлурги. Пестрая, многоликая народная среда окружала М. Шагинян. Ей открывалось кипение дел, интересов ее современников.

4

Рассказ «Вахо»² вырос из жизненного материала, накопленного Мариэттой Шагинян во время ее поездок по дальним глухим углам Армении.

Деревню, где живет герой рассказа пастушонок Вахо, рисует писательница в сложном переплетении архаики и новизны, ворвавшейся в горы с революцией. Ясность и резкость изображения достигается точностью деталей, зарисовок с натуры. Вместе со своими героями переступала М. Шагинян порог «земляного жилья», со свету входила прямо в темноту, и, как ее героям, открывались писательнице все привычные подробности скудного жилища. Столбы подпирают крышу, «утоптан пол, как чугун, земля лоснится от твердости,— пролитая вода стоит, не впитывается. Дыма под крышей! Сгрудились серые клубы у круглой дыры на потолке; горьковатый запах пропитает вам волосы, одежду».

Живописный этот интерьер, очерченный с рембрандтовской беспощадной суховатостью, сразу же ставит М. Шагинян в тесную связь с бытием обитателей этого древнего жилья. «К запаху дыма примешался сухой запах глины и земли. Он прочернил кожу на людях: точно песком натерты лица, руки; вдоль мельчайших морщинок и пор, во все углубленья, лег пепел, делая кожу выразительной и разрисованной, как дубовый лист».

Древним, почти библейским духом веет от этих описаний. Проста и столь же символична картина и того «чу-

¹ М. Шагинян. Страничка прошлого. «Правда», 30 ноября 1945 г.

² Опубликован в журнале «Новый мир», 1927, № 10.

ланчика», где у одинокой старухи, у майрик Закарьян, «за куль хлеба от деревни», ночует Вахо, пастушонок, который умеет слагать песни. «Здесь, сквозь дыру в потолке, падал вниз солнечный луч, одинокий и прямой, как палка, и в нем носились, рдея от нерожденной радуги, сотни пылинок. А внизу, в солнечном кругу, под самый луч подобралась жидкая армянская курица с бесперыми лапками, рыла напрасно жесткую землю и бормотала круглым, пестрым цыплятам, катившимся, как шарики, ей под ноги».

Казалось бы, жизнь течет в горной деревне своим, испокон веку заведенным порядком,— так было и так будет. Пусть где-то далеко проносятся исторические бури, ничего не изменится в этом простом обыденном бытии людском, в своей вековечной обусловленности столь подобном смене времен года или неотвратимым заходам и восходам солнца. Олицетворением этого древнего круговорота жизни выступает майрик Закарьян, которая с той же привычной неотступной закономерностью, какая присуща самой природе, выполняет свои жизненные функции — готовит пищу из пшеницы и молочной сыворотки, что хранится в «остродонном кувшине» в углу ее жилья, печет хлеб в земляном очаге — тондыре и прядет грубоватую пряжу. Вот она «коричневыми и сучковатыми руками, несоизмеримо большими для худенького старушечьего тела, взяла острое веретено, дала ему щипок, и когда, жужжа и вертясь, оно полетело к полу, стала неторопливо прясть, горстью выхватывая серую шерсть из мохнатой кудельки».

Здесь в деревне все еще верят в грозных дэвов — демонов, боятся «дурного глаза» — кеса, встреча с которым всегда предвещает беду, и прибегают в трудную минуту даже к жертвоприношениям — «матах», надеясь охранить себя от напастей.

Станный-странный этот мир — в своей древности, с бытом и нравами, уходящими всеми корнями в глубь веков,— предстает Вахо в ту минуту, когда юноша ощутил: что-то изменилось в этом мире, сдвинулось, стало — словно при первом толчке землетрясения — необычным и даже пугающим, хотя еще имеет облик прежний, как будто неизменный. Стоя на пороге своего обиталища, смотрит Вахо новыми глазами на родную деревню: «Прилока земляного жилья — деревянная доска, вбитая в

глину,— доходила ему до мохнатой шапки. Остановясь под ней, словно в рамке, он в тысячный раз взглянул на убогий и странный мир, курившийся перед ним десятком сизых дымочков над бугорками рыжей и голой земли; стоявший черными пирамидками кизяк; перебежавший дорогу от канавы к канаве длинной блестящей водяной крысой, голубовато-черной в извивах пугливого, мокрого тела; чмокавший внизу сонной струей родника, от которого шли вверх женщины, шурша по камням сухими ногами в длинных белых штанах и сутулясь под остродонным кувшином на плече».

Юноша, поэт и пастух — в античные времена это всегда совпадало — явственно ощущает утреннюю свежесть грядущего, исторической новизны, подобно тому как в приближении рассвета тянет прохладой из неведомых далей.

Что же сдвинулось, изменилось в древнем мире? Изменилась реальная ценность человека,— отвечает Мариэтта Шагинян.

Писательница жадно вглядывается в приметы нового — в людей, каких не знала еще деревня. Таков секретарь укома, который «в пропыленном автомобиле» носится по крутым горным дорогам, занятый по горло неотложными делами; таков и «тощий красноармеец-отпускник», односельчанин героев рассказа. Вернулся он после гражданской войны в горы с наказом принести сюда «все свое городское знание и силу». «Отпускник» еще не знает, как подступиться к своей задаче, он немного смешон и бестолков, он начинен новыми «городскими» словами, которые сует к месту и не к месту. Но и за ним ощущается величественная и неотвратимая Перемена — та новизна жизни, которая уже возникла здесь на этой древней земле, хотя не обрела еще ясных, четких форм.

Главное в этих переменах — новое отношение к человеческой личности. Как огонь, перебрасываясь от партийцев, воевавших в гражданской войне, к красноармейцу-отпускнику, от «отпускника» к крестьянам, от крестьян вновь к секретарю укома,— неизвестно даже, кто первый об этом подумал,— родилась забота о высшей ценности общества — о таланте человека. Сами крестьяне потребовали от «власти» — бывало ли такое когда-либо — от секретаря укома, чтобы обратили внимание на

пастуха Вахо, который слагает песни, чистые, как родниковая вода, прекрасные, как горы на заре.

Когда машина секретаря укома случайно сломалась у перевала и черный шофер «долго лежал под ней на спине, дергая и ползая ногами во все стороны, как сороконожка в щели», крестьяне «не торопясь обступили дорогу». Словно в древние времена, с привычной осторожностью и внутренней отгороженностью, с недоверием к пришельцам, чужакам — «шли они, густо наползая из землянок, молчаливые, сосредоточенные, с неподвижными лицами, и остановились невдалеке темными кучками, одного защитного цвета с кизяком, что стоит пирамидками возле земляного жилья». Пришлому, чужому человеку могло бы показаться, что его окружили лишь «безмолвные и безразличные лица», что нет ничего «безответней этих поджатых губ, бессмысленней этих больных красноватых глаз». Но тот, кто вышел из этой же трудовой среды, видел иное: «секретарь укома знал, с кем имеет дело».

Это к нему приглядывались и присматривались крестьяне, определяя секретарю укома истинную цену. И вскоре «каждый, слегка отделяясь от кучки и теряя защитный цвет, стал двигаться прямо к нему, из прорезей бронзового лица устремляя на него внезапно ожившие острые жучки глаз». Видно, с честью коммунист выдержал эту проверку острым крестьянским взглядом, житейским здравым умом, потому что предъявили ему сразу серьезное требование — растить человека.

Деревня просила взять в город мальчика-пастуха: «Складные песни поет, очень складные», — и учить его. «Пропадет у нас ни за что», пропадет талант, не разовьется... Ощущение ценности отдельного человека, осознание необходимости беречь природное дарование каждого, — «от каждого по способностям», ведь так, не правда ли? — вдруг ясно охватило душу крестьян, словно вновь в древнем их жилье, в отверстие потолка упал сверху вниз солнечный луч, «одиноким и прямой», и в воздухе, «рдея от неожиданной радуги», взвихрились сотни сверкающих пылинок.

С образом Вахо связана важная тема рассказа — тема творческой личности, и шире — творческой силы искусства, рождающейся из жизни и оплодотворяющей ее. Пастушок Вахо, как птица, «пел песни деревне».

Они были людям радостны и необходимы,— «складные песни помогали свадьбам и похоронам», помогали в труде и любви. Просто и естественно песни Вахо возникали в горной деревне, составляли неотъемлемую часть ее бытия, словно они всегда были и всегда будут. Девушки повторяли про себя стишок или песенку, пропетые женихом, матери вспоминали, как, играя, пели ее детишки. Мужчинам складные строки приходили на память в горах или в поле. «Все эти песенки легко, словно сдувая пыльцу с одуванчика, пел в воздух Вахо, не считая и не запоминая их,— и песни носились бабочкой в воздухе, от одного к другому».

Сила поэтического дара Вахо подлинна именно потому, что захватывает каждого, кто с ним соприкасается. Даже усталый, озабоченный секретарь укома, который сначала нехотя заглядывает в истрепанную тетрадку, исписанную «острым и пезным почерком, дешевым бескровным карандашом, умевшим только царапать»,— пораженный, читает «такие необычайные записи», что даже «почувствовал холод в позвоночнике». А его прозаичный, молчаливый спутник, заглянув в тетрадь, «зажевал собственный ус и побледнел от волнения».

Откуда брал Вахо слова для песен? Он и сам не знал. Псаломщик, который учил пастушка грамоте, остерегал Вахо от новых слов. «Но у Вахо были собственные слова,— не старые и не новые, и всякий раз, как он находил их, псаломщик думал про себя: «Есть, непременно есть такое слово, в старом грабаре (т. е. в древнем армянском языке.— Л. С.), быть не может, чтоб не было». Но слова эти приходили к мальчику-пастуху так, как приходят весенние зори к речным берегам, теплые летние дожди к разнотравью лугов, а снегопады на горные склоны. Красота и внутренняя сила песен Вахо рождена неразрывной связью юноши-поэта с родной землей, с горной деревушкой, в которой он вырос, со всем окружающим его пестрым и причудливым миром. Он и сам — частица этого мира, потому-то и выражает его в своем творчестве так же естественно, как поет ручей, сбегая с гор в долину.

Рассказ заканчивается трагически. Хотя в сельсовете уже «лежит бумага», что Вахо «осенью возьмут в город на все готовое: пища, одежда, жилье. Учить будут»,— этому не суждено сбыться. Вахо гибнет, попав вместе со

стадом, которое пасет, в «смертоносную бурю», идущую с горы Лалвар. Об этом редком и страшном стихийном бедствии рассказывали еще деды: «...в такую бурю деревья несутся в воздухе гусиным пухом, град бьет виноградники, лужи вздуваются реками, реки водопадами».

Сильно и жестоко написана сцена бури, беспощадность стихий с их внечеловеческими законами, их неодолимой силой разрушения, которой ничто пока не может противостоять. «Отчаянным криком Вахо стал гнать стадо из речки на берег и, забегая в воду, толкал изо всех сил горячие тела животных. Но стадо испуганно сбилось и все глубже оседало под ливнем в ямы, где не так било течение. Тогда, содрогаясь от ужаса, он побежал, маленький, тощий, наможенный, к берегу, таща черную корову за хвост. Но корова не двигалась. И Вахо бежал, не двигаясь с места. И волны бежали, не двигаясь. Двигался только берег, шипя, удаляясь, становясь все уже и уже. Речка густела, точно была фонтаном изпод земли».

Напрасно Вахо пытается спасти стадо от разбушевавшихся стихий, от могучей лавины воды, сметающей все живое на своем пути. «Блеяли бараны безумным блеянием, их уносило вниз по течению с перебитыми ногами, вывороченными копытцами, розовой пеной у морд, мутным ужасом в стеклянных зрачках. Бессмысленные толстые буйволы падали на колени, разбиваясь о камни. Стадо предсмертным мычаньем зывало к Вахо, весь мир наполнился круглыми, мертвыми градинами — зрачками животных, с бледной мукой крутившимися в воздухе. Стадо погибло, деревня погибла, добро богачей и бедняков, их хлеб и хлеб их детей в минуту, меньше чем в минуту, крутятся, унеслось в бездну».

Сцена наводнения, завершающая рассказ, символична. Реалистически, во множестве выразительных и неповторимых деталей рисуя картину стихийного бедствия, Мариэтта Шагинян вместе с тем как бы образно подводит итог развитию внутренней темы «Вахо». Творческая личность, говорит писательница, — такой же дар природы, как и та земля, что дала поэту жизнь. Он вышел из стихии народной жизни и целиком ей принадлежит.

Итак, для Мариэтты Шагинян одним из важных признаков высокого искусства является его корневая, глу-

бинная связь с народной почвой. Подлинное искусство. считает писательница, величественно и прекрасно, как сама природа. Подобно природе, оказывает оно могущественное воздействие на людей и, захватывая, покоряя их, открывает в них самих неожиданные душевные глубины. Но вся мощь незыблемых начал бытия в рассказе отнюдь не уравнена с понятиями неподвижности, застоя. Так в горной деревне с ее древними обычаями и правами, в стихийном течении ее быта вдруг открылась новизна жизни, а высшим воплощением этой новизны было родившееся понимание ценности отдельной человеческой личности.

5

Активный интерес к форме всегда был присущ М. Шагинян. В «Введении в эстетику» (1918—1919) она пробует определить «математически точные законы» построения художественного произведения. Она размышляет над проблемами формы в своих дневниках: «Несомненно, что мы стоим перед будущим стилем в искусстве, быту и архитектуре в частности»¹, — записывает она в сентябре 1924 года. Позднее, в самом начале тридцатых годов, в книге статей «Литература и план», писательница вновь полемизирует с теориями и заветами формалистов, говоря об опасности увлечения лишь «формальными навыками», тем, как «делать вещь», ибо произведение всякого подлинного художника «не есть только вещь, но уже отношение, связь с миром».

Новизна формы не рождается из эстетической игры, экспериментирования ради создания оригинальных сюжетных и стилевых конструкций. Необходимо понимание, изучение процессов самой жизни, их реальной диалектики, их сложного, противоречивого развития. Прежде всего новизна жизни, потом — формы. Возникновение трилогии «Месс-менд», или «романа-сказки», как и последовавшей за ним книги «Кик» («Колдунья и коммунист»)², названной самой М. Шагинян «роман-эксперимент», вызвано

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 95.

² Первое упоминание об этом романе относится к концу сентября 1924 г. Работу над ним нужно датировать с января по октябрь 1928 г. В 1929 г. «Кик» публикуется в журнале «Звезда» № 2 и 3. В том же году выходит и отдельным изданием.

было именно стремлением писательницы найти новую прозаическую форму для нового жизненного содержания.

«Роман «Кик» писался исподволь и для себя,— признается М. Шагинян,— как иногда пишут письмо «никому», потому что хочется написать это необходимое для собственной души письмо... «сюжетно-приключенческое» было лишь его внешней оболочкой. На самом же деле «Кик» был тем, что англичане называют «essay», а мы очень неточно переводим словом «опыт». Я сводила в нем концы с концами своего тогдашнего профессионального опыта, накопленного за десять лет строительства социализма,— стараясь нащупать и развить те зародыши новой эстетики, нового отношения к творчеству, какие стали уже ощутимыми для нас за эти первые десять советских лет»¹.

«Колдунья и коммунист» — это не только литературная, но и острая идейная полемика. Мариэтта Шагинян восстает против бесплодных попыток подойти к новому жизненному материалу со старыми художественными навыками. Объединить пестрый, разнообразный материал современности может лишь новая форма, считает писательница, и требует поисков, создания ее. Она иронически предлагает различные варианты, модели, поэтому «Кик» — это роман-эксперимент: «Вся книга должна быть написана в форме газеты... Глав нет. Чередование различных статей»². Здесь намечались эпизоды, поданные в виде политической передовицы, фельетона, хроники, телеграмм, научной статьи, заметки селькора.

Стремление всемерно расширить охват жизненных явлений вел тогда в литературе к увлечению приемом «монтажа» — соединения далекого, казалось бы, несоединимого, как в кинематографии или при фотомонтаже,— который особо охотно использовался сатириками. Иоганнес Бехер, работая над романом «Люзит», прибег к монтажу документальному (назвав его все же «фотомонтажом»): «...в книге есть диалоги, речи, описания, которые,— говорил он,— являются цитатами и в точности соответствуют действительности...»³. Принцип киномонтажа

¹ М. Шагинян. От автора (предисловие к роману «Кик», 1956). Собрание сочинений в девяти томах, т. 2, стр. 494.

² М. Шагинян. Дневники, стр. 98.

³ И. Бехер. Предисловие к русскому изданию. 17 февраля 1926 г. «Люзит». Харьков, изд-во «Пролетарий», 1926, стр. 7.

применил в своих ранних романах Д. Дос-Пассос. Да и сама Мариэтта Шагинян использовала его в трилогии «Мессменд». Но в романе «Кик» она уже прибегла к насмешливой пародии на «монтаж». Соединение разполюского, противоречивого материала у нее иронически осуществляется с помощью... «редакционной корзины», куда традиционно выбрасывали отвергнутые рукописи. «К идее К. и К. прибавилась «редакционная корзина», — записывает в дневнике М. Шагинян, — куда войдет материал, не напечатанный газетой, — буржуазная интеллигенция, романтики и т. д. присылали свои заметки о деле, письма в редакцию»¹. Пустота этих попыток, — не понимая сущности событий, пытаться воплотить их художественно, — сатирически вскрывается Мариэттой Шагинян.

Во время охоты в Аллалвардской пуще таинственно исчезает товарищ Львов, один из политических руководителей края. Подозревают, что он погиб. Герои романа пытаются по-разному объяснить его исчезновение. Пользуясь этим сюжетом в «романе-комплексе», Мариэтта Шагинян пародирует и показывает непригодность старых традиционных форм романа тайн, детективного, приключенческого.

В редакционную корзину попадают произведения поэта-символиста, писательницы — светской женщины — и буржуазного профессора, которые с присущей им социальной ограниченностью не в состоянии понять процессы действительной жизни, объяснить сложность ее явлений. Они в своем творчестве обращаются к старым, условным литературным схемам. Развенчивается Мариэттой Шагинян и герой-журналист — «некто вроде нашего попутчика», «свысока доброжелательный».

Поэт предстает эпигоном-романтиком, он изображает Львова как бы разочарованным Чайльд-Гарольдом, бегущим от людей. Сценарий профессора и мелодрама светской писательницы «Колдунья и коммунист», где Львова очаровывает демоническая красавица, открыто пародийны.

К реальности приближается только новелла «Тринадцать-тринадцать» журналиста, который, слегка фрондируя, все же изображает большевика как трезвого практика, хотя и одновременно романтического мечтателя. Дух этой главы, ее внутренний подтекст — в полеми-

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 98.

ке с «людьми искусства», пытающимися отгородиться от действительности.

Каждое из произведений героев романа, составляющих отдельные его главы, является как бы выступлением в дискуссии литературной, а также идеологической. В жизнь вошел новый человеческий тип, возникли новые социальные отношения, — как и какими художественными средствами их можно и должно изображать? Итог «дискуссии» подводит заключительная глава романа, в которой с анализом байронической поэмы «Рог Дианы», новеллы «Тринадцать-тринадцать», мелодрамы «Колдунья и коммунист», сценария для научного фильма «Земля и око» выступает не кто иной, как сам коммунист Львов, который отнюдь не исчезал и не пропадал, а был руководителем крупной операции против белогвардейского заговора. Он познакомился со всеми вариантами, моделями собственного образа и собственного поведения: «романтический разочарованный оппозиционер» — у поэта; «чекист-фантазер» со склонностью к рискованным авантюристическим действиям — у журналиста; таинственный персонаж с переодеваниями и перевоплощениями в духе приключенческих западных фильмов двадцатых годов — у писательницы и у профессора.

Иронически и беспощадно Львов анализирует все эти ситуации, все варианты главного героя, и право на это ему дает то, что он его реальный прототип. Ведь это его стремились изобразить четверо авторов. Здесь как бы сама жизнь произносит приговор над литературой.

Характерно, что в это время, к концу двадцатых годов, вновь разгорелись споры о дальнейших путях развития литературы и особенно о судьбе жанра романа. А. Коллонтай, тогда не только крупный деятель партии, дипломат, но известная писательница, автор напумевшей книги «Любовь пчел трудовых», выступила в 1929 году с полемической статьей — «Книга-роман отмирает»¹, где

¹ А. Коллонтай. Книга-роман отмирает. «Красная газета». Вечерний выпуск, 22 и 23 августа 1929 г. Иннокентий Оксенов, размышляя о «романе-хронике» П. Губера «Месяц туманов», полностью соглашается с мыслью А. Коллонтай об отмирании «романов-вымысла»: «Каковы бы ни были причины этого явления, как его ни расценивать — факт налицо. Читатель явно предпочитает или чисто документальные вещи (мемуары, дневники и т. д.), или произведения художественные, но построенные на фактическом документальном материале». (См. там же, 16 декабря 1929 г.)

утверждала, что жанр этот себя уже полностью изжил. «Что самое типичное в романе — это вымысел, — говорит А. Коллонтай. — Роман, даже наиболее реалистический... не зарисовывает правду жизни, а превращает ее в «художественный вымысел». Как бы ни был талантлив писатель, однако у него в романе «искажение жизни» неизбежно. Такова природа жанра. Ведь роман всегда «сконструирован, состроен, так оно только «могло быть», но в действительности может быть было и иначе».

А между тем «современный читатель» изменился, он «в огромной своей массе» активный участник исторических процессов, а не их «созерцатель», он «большой реалист и практик» и находится «в гуще реальных, живых взаимоотношений людей» и потому теперь настойчиво ищет в литературе «не вымысла, а записи жизни», «документа», рассказа о том, «что было и как было». Поэтому форма романа, эта «смесь правды жизни с фальшью вымысла», и устаревает.

А. Коллонтай звала к поискам новых художественных форм, требовала в литературе «документа», даже «газетности», что единственно внесло бы сюда дыхание реального быта: «...сама жизнь дает нам столь богатый, яркий, красочный материал для душевной переработки, столько ощутимых переживаний, что нет надобности искать суррогатов жизни в вымыслах книг-романов». И завершала писательница свою статью безоговорочным выводом: «Дни романа-вымысла — сочиненного, надуманного — сочтены».

Казалось бы, герой Мариэтты Шагинян — коммунист Львов — подтверждает подобный вывод, жестоко высмеивая надуманные литературные схемы, созданные четвермя авторами, пытавшимися разгадать «тайну» его исчезновения. Но это не так. У М. Шагинян в романе «Кик» — демонстративно, полемически «сконструированном, состроенном», — ведь недаром назывался он «роман-эксперимент», «роман-комплекс», — нет разрыва между правдой художественного образа, вымысла и правдой жизни. Львов вскрывает иные, подлинные причины обветшания старых сюжетных схем, превращения их в условность: они пришли в противоречие с реальным движением жизни и не отражают новых закономерностей человеческого бытия, отсюда их «фальшь». Роман не «отмирает», но он должен раздвинуть свои рамки, включив новые пласты

явлений, в корне переосмыслив человеческие связи и взаимоотношения. Позднее, в предисловии к роману «Кик» 1956 года, Мариэтта Шагинян определит сущность своих исканий тех лет, когда старалась она «нащупать и развить» «зародыши новой эстетики, нового отношения к творчеству»... Именно тогда и поняла писательница, что «большая советская вещь, как костер, требует непрерывной подкладки топлива — живых, глубоких, ежедневных впечатлений нашей созидающейся жизни».

Каковы же основные пункты противоречий между Львовым — героем жизни, и авторами четырех его художественных воплощений? Все они, по сути, несмотря на формальную изощренность творческих приемов, пытаются воссоздать героя-коммуниста в образах внутренне схожих и даже однообразных, потому что не видят, не понимают изменившейся реальности. Так вполне закономерно возникает у каждого из четырех писателей традиционно одинокий, «байронический» персонаж: ведь они по-старому «героя» возвышают над «толпой». А сила героической личности у нас в том, говорит Львов, что человек «опирается на массы и представляет массы». Однако герой четырех произведений дан «более или менее изолированным, а потому и более или менее одиноким. А это грубо, неверно, не отражает ни в какой мере нашей действительности», — решительно возражает Львов.

Второе, в чем он упрекает писателей, — это их стремление «жить вчерашним днем», говоря, что в результате они в искусстве «еще не приобрели высокой конкретности». Они боятся новых жизненных фактов и явлений, отказывают им в художественности и потому все четверо «объединились в вопросе о вытесняемом, об отстраняемом материале». Отсюда «худосочность» атмосферы повествования, «наивный идеализм и наивный же скепсис», ее пронизывающий. И все же, иронически замечает Львов, даже при таком «отстранении» от нового жизненного материала никому из четырех авторов не удалось избежать напора новизны действительности. Даже активно не приемлющий ее поэт Эль, демонстрируя свою «преданность девятнадцатому веку, «Делии драгой» и полотнам Ватто», и он не устоял перед романтикой нового времени. «Позвольте обратить ваше внимание, товарищ Эль, на измены девятнадцатому и еще более

ранним векам», — насмешливо говорит ему Львов. И в доказательство приводит строчки из поэмы, где оленей «уши чуткие дрожат, натянутые, как антенны»; напоминает о появлении персонажей, неожиданных для столь стилизованной поэмы: а «агроном, считающий в лесу экземпляры тиса, — откуда вы его получили? И даже высмеянный вами красноармеец, настоящий кровный крестьянин, не вымуштрованный царским фельдфебелем, не получивший налета казенщины, когда под околышем лица не видно, откуда вы его получили? И этот гимн электричеству, с описанием, весьма далеким от Ватто, рытья котлована?». Львов справедливо делает вывод: «Советская действительность вам дала все это, товарищ Эль». Ведь никому не удастся бежать, оторваться от новой реальности, даже тому, кто ее не приемлет. «Хотя бы только формально, вы уже открыли свои поры, — говорит поэту Львов, — вы становитесь губчатым, вас уже пропитывает. Вас пропитывает даже больше, чем вы сами можете заметить...»

И коммунист Львов терпеливо и настойчиво поясняет слушающим его писателям: «У нашей действительности — большой ток, в ней действует закон больших притяжений. Вы хотели бы, но вы не можете противостоять ему, и в конце концов круговым или каким-нибудь верх-тормашкинским способом — вниз головой, ногами вверх, — но вас увлекает он, вас вовлекает жизнь, и это неизбежно отслаивается в вашем искусстве».

Львов дает еще третий урок своим слушателям, перед которыми он, заядлый докладчик и пропагандист, как сам себя характеризует, произносит программную речь: «Но я вижу протестующее выражение лиц. Вы хотите, по-видимому, возразить мне, что «отстраненный» вами материал вообще не является и не может явиться предметом искусства, что «экономические проблемы» не воспеваются и не живописуются». Но Львов тут же приводит классические примеры и дает острый и весьма полемический анализ эстетики «Мертвых душ» Гоголя. Он иронически спрашивает своих слушателей — а каков же сюжет этого великолепного по художественной силе романа, — да явно... «экономический»¹.

¹ В словах Львова: «И Гоголь сознавал, что делал; он очень много и внимательно изучая русскую экономику, выписывал в Рим

Ведь в основе его — «куръез экономики крепостного права, позволявший считать мертвых крепостных за живых до ближайшей ревизии». Но, кроме того, самый «факт купли-продажи» лежит в основе и определяет все разнообразие типичных характеров того времени, той эпохи: «...как ярко и жизненно, с какою бессмертною силой Гоголь сумел в этом акте купли-продажи развернуть характеры: Коробочки — с ее осторожным: вот понаедут покупатели, узнаю верную цену; или Собакевича, не моргнув, задирающего бешеную цену за мертвецов, потому что ведь: вам же они нужны; или Манилова, соглашающегося на все ради слащаво-пустозвонной фразы о пользе отечества; или, наконец, самый характерный образ, Плюшкина, представляющего собой деградацию собственника, ту стадию одержимости скупостью и собственничеством, когда экономическая кривая идет вниз, а не наверх, хозяйство разрушается...»

Нет, подчеркивает Львов, в действительной жизни все взаимосвязано: экономика и мораль, общественное развитие и развитие личности, «высокие запросы духа» и грубая проза повседневного бытия. Подлинный художник должен не только видеть, стихийно воспринимать эти связи и взаимовлияния действительных фактов, явлений, процессов, — он обязан их изучать как исследователь, ученый. Потому-то, обращаясь к художникам слова, Львов их упрекает в том, что они «ленивы и нелюбопытны», у них нет стремления быть первооткрывателями новых жизненных комплексов, их взаимодействия.

Каждый из героев предпочел в литературном мастер-

книги по русской статистике! Учиться этому надо», — в этих словах героя романа бесспорно звучит полемический голос самой писательницы.

См. также интересную статью М. Шагинян конца пятидесятых годов «В творческой лаборатории Гоголя» («Литературная газета», 2 апреля 1959 г.), где писательница вновь возвращается к этой теме. Она говорит, что гоголевские «записные книжки полны поразительнейших записей, как будто совсем не нужных художнику. Большое место в них занимает экономика (мельница в Моршанске, пермская промышленность, нижегородская ярмарка, хлебная продажа, какие продукты и через какие пристани идут в Петербург и какие в Москву, даже цены на хлеб, крестьянские ремесла и т. д.), немало записей о «приметах дурных управлений», кто какие берет взятки (взятки прокурора, взятки губернатора), — словом, целая энциклопедия тогдашней жизни».

стве проторенные дорожки; все они избрали не новизну жизни, а привычное, псевдоромантическое изображение таинственных мелодраматических ситуаций: «монастырь, монахинь, портрет задуманной красавицы, бредни старух о какой-то ведьме или шайтане... что еще?» — восклицает Львов. А между тем грубая проза жизни полна поэзии, новизны, именно она способна зажечь подлинного творца. «Никто из вас не увлекся и не заинтересовался текстильной фабрикой, которую аманаусский горком организует в стенах монастыря,— упрекает Львов,— никто не заинтересовался вопросом, почему именно текстильная, а не табачная или консервная; не проявили вы знания особенностей местного овцеводства и, в частности, тонкорунного овцеводства,— потому что в этом районе у нас, даже и после гражданской войны, сохранился меринос».

Затем, обращаясь к профессору с его научным фильмом, Львов замечает, что тот, говоря о промышленных богатствах края, «весьма изолированно» представил себе их, «отнюдь не коснувшись основных наших проблем, с разработкой этих богатств связанных,— а именно: проблем транспорта и местной рабсилы». Львов полемически-демонстративно читает аудитории лекцию по экономике края: он утверждает, что подлинный новатор в своем деле — художник или ученый, — «коснувшись первой проблемы... несомненно уперся бы в вопрос об электрификации, потому что весь данный участок, по своему тяжелому профилю, экономически может быть выгоден лишь при условии электротяги,— разумеется, если обеспечена будет достаточная нагрузка. А коснувшись второй проблемы, он уперся бы в особенности местного земледелия: в дореволюционные процессы обеднения, пауперизации крестьянства, сильнейшей тяги к портам, обезземеливания аулов, обезлесения гор, и в наш социалистический расцвет артельного хозяйства, мелиорацию, начатки механизации в здешних местах».

Завершает Львов свою подчеркнуто прозаическую деловую речь резко критическим выводом: «Все это — огромные вопросы, замечательные тем, как и вся наша экономика, что все они тесно связаны между собою. Вот та область, которою вы, товарищи, совершенно не заинтересовались, которую вы изъяли из своего внимания».

Речь Львова — программа действий. Конечно, писательница здесь открыто полемически ведет разговор не о нюансах стиля и не об особенностях художественного изображения, а о проблемах хозяйственного развития целого края, которые, однако, оборачиваются жизненно важными проблемами бытия его населения, перехода от нищеты и беспорядка к новым условиям существования.

М. Шагинян в романе «Кик», осмеивая условные домыслы, энергично ратует за прямое внедрение в жизнь, считая это священным долгом художника слова.

Деятельно вместе со своими героями ищет писательница в бурные переломные годы пути сближения искусства с жизненной правдой. Задачей, вставшей перед каждым современным художником, считает она, является задача неустанно исследовать новизну процессов, искать и создавать неповторимо им лишь присущую форму. «Тут впервые в процессе творчества», пишет Шагинян в статье о социалистическом реализме, ей открылось, что «отношение к действительности диктует нам и выбор художественного орудия, орудия художественного производства». Поиски формы, таким образом, должны начинаться с поисков содержания. Писательница признается, что в этот период она «впервые поняла, что такое натура и что такое работа над настоящей натурой. Именно пройдя школу своего «Кика», я почувствовала необходимость засесть за «Гидроцентральный», почувствовала, как к ней нужно подойти...»¹.

6

Новизна реальных жизненных явлений полностью захватила писательницу. «Натура», или неповторимое своеобразие времени, человеческих отношений, судеб, — «перед великим взлетом первого у нас, — как и первого в мире, — грандиозного для тех лет пятилетнего плана» — потребовала от Мариэтты Шагинян творческого исследования социальных, экономических и психологических сдвигов, происходящих в окружающей действительности.

Чутьем публициста она сразу же выделила в слож-

¹ М. Шагинян. Литература и план, стр. 146 и 147.

ном, противоречивом переплетении событий, в горячке нахлынувших впечатлений главную для себя проблему: «нужен ли, да и возможен ли возврат вспять или единственный исторически разумный путь, это — путь социализма?»

В своих странствиях М. Шагинян внимательно исследует: каковы же результаты хозяйничанья в Закавказье капитализма. А он был еще жив, еще существовали концессии, частные заводы и рудники.

Поездки по Закавказью в середине двадцатых годов — это поездки на марганцевые разработки в Чиатурах (март 1926 года), в Нагорный Карабах (с 28 июня по 30 июля того же года), на медные рудники Зангезура (в августе 1926 года), на угольные шахты Ткварчели (с 6 по 22 октября 1928 года) и восхождение в июле того же 1928 года на вулкан Алагёз в поисках залежей дешевого местного строительного материала — арктического туфа.

Повсюду Мариэтта Шагинян встречала реальные свидетельства привычного хищничества частных владельцев, никудышной организации ими как промышленных, так и горных работ. Капитализм мы неизменно представляем себе в его высокоразвитых формах, но ведь наряду с ними неизбежно существует и стихия мелкого и среднего предпринимательства, где еще более обнаженно подчинены принципу чистогана интересы дела, где очевиднее стремление получить прибыль и сделать это попроще, поглубже, побыстрее. Вот что и довелось увидеть писательнице.

Огромные природные богатства Закавказья, его горных недр, попросту расхищались предприимчивыми хозяевами. Заводы и рудники частновладельцев были малорентабельны, отличались и нищенским оборудованием и чудовищными условиями труда. Постоянные обвалы в штольнях, частые сбросы руды, образование тупиков, систематическая остановка работ — все это видит М. Шагинян. О Чиатурах она записывает в дневнике: «...в этих шахтах очень много участков, испорченных частновладельцами, и работа с ними, систематизация их, исправление, введение в общий план рудника — страшно трудны»¹

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 177.

Хищничество больших и малых предпринимателей наложило свой отпечаток даже на промышленный пейзаж. Немые, но выразительные тому свидетельства нашла писательница в своих поездках в горнодобывающие районы. «Мы ехали по верхней дороге, вьющейся вдоль выходов марганцевой руды,— рассказывает она,— причем пласты горизонтальные, почти в уровень с линией снеговых гор...» И в них безошибочно заметны следы частного: «...слева от нас зияли на каждом шагу черные дыры,— это остатки варварских хищений руды, раскопки, произведенные крестьянами и, несомненно, производимые еще и теперь». Оказывается, на частновладельческих рудниках рабочим платили попудно и, кроме того, доставку руды рабочий должен был взять на себя и даже инструменты, которыми он копает... «Ясно, что рабочий будет копать, где и как попало, лишь бы наскрести руды...»¹

Подобную же картину привычного хищничества и одновременно поистине нищенского хозяйствования частновладельцев находит она и в Зангезуре, на медных рудниках. Здесь медь добывали по старинке, вертикальной выработкой, когда же из-за этого в рудниках скоплялась вода, выносили ее наверх... в козьих мехах. Если же приток воды оказывался слишком большим, просто «бросали жилу и переходили на новую»².

Любопытно, что те же сопоставления приходят и Максиму Горькому, который в 1928 году, после многолетнего отсутствия вернувшись из-за границы, совершает свою известную поездку по Советскому Союзу. Он приезжает, в частности, в Закавказье: Баку, Тбилиси, Армению. Всюду его поражают происшедшие перемены. И в очерках своих художник зримо рисует переход от хаотического, диктуемого противоречивыми частными интересами капиталистического хозяйствования к какому-то новому, еще неизвестному ему, однако явно более высокому и совершенному.

Он начинает очерки «По Союзу Советов» словами: «В Баку я был дважды: в 1892 и 1897 годах. Нефтяные промысла остались в памяти моей гениально сделанной

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 179, 180.

² Там же, стр. 236.

картиной мрачного ада»¹. Давая сочную жанровую зарисовку жизни промыслов, которую он сам в молодости наблюдал, М. Горький показывает бессмыслицу и неразбериху, плохую организацию труда, пустую растрату и человеческой энергии и самой нефти. «Скрипит буровая машина, гремит железо под ударами молота. Всюду суетятся рабочие... роют лопатами карьеры, канавы во влажном песке, перетаскивают с места на место длинные трубы, штанги, тяжелые плиты стали. Всюду валялась масса изломанного, изогнутого железа, извивались по земле размотанные, раздерганные проволочные тросы, торчали из песка куски разбитых труб и — железо, железо, точно ураган наломал его».

Такими сохранились дореволюционные нефтяные промыслы в памяти Максима Горького. И тем резче выступили перед ним происшедшие перемены. Художника поразило не только то, что появилось много механизмов, что «железо, камень, и бетон вытеснили деревянные вышки», что нефть уже не бьет толстыми черными столбами в масляное небо, не падает черным дождем на землю. Она схвачена, заключена в трубы, — человек над нею спокойно властвует. Но главное было в ином. «...нигде нет этой нервной, бешеной суеты, которую я ожидал увидеть, — писал М. Горький, — нет пропитанных нефтью людей, замученных и крикливых, нет скоплений железного лома. Создается впечатление строительства монументального, спокойной и уверенной работы надолго...»

Тогда же посетил Советский Союз и Теодор Драйзер. Его впечатления совпали с горьковскими. «Новая система добьется успеха», — подвел Драйзер итог длительной, двухмесячной поездке по стране, в том числе и по Закавказью. «Несомненно, старая царская Россия совершенно упразднена: никогда больше ничто в СССР не напомнит условий, существовавших до мировой войны»².

Наблюдая жизнь советского народа в эти переломные годы, столь разные художники — Максим Горький, Тео-

¹ Здесь и далее: М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17. М., Гослитиздат, 1952, стр. 113—120.

² Письмо Теодора Драйзера. «Заря Востока», 3 января 1928 г.

дор Драйзер — приходят к одинаковым выводам: старая система хозяйствования — это уже вчерашний день, далекое прошлое.

Размышляя над острейшими политическими спорами, возникшими в связи с проблемой индустриализации страны, М. Шагинян пишет в своих дневниках летом 1926 года: «Часть партийцев... отрицает социалистические пути у нас... но по существу ЦК прав, и всякий раз, как я соприкасаюсь с нашей промышленностью и производством, я вижу, насколько оно отличается от капиталистического». Шагинян говорит о тех чертах нового, что определяют принципиально иную, разительно более совершенную организацию народного хозяйства: «Планирование и централизация — вещь очень реальная и плодотворно новая...»¹

И если в поездках 1926 года в пестроте жизненных явлений перед писательницей на первый план еще выступали черты старого, уходящего, частнособственнического мира, то в наблюдениях и записях Мариэтты Шагинян и на стройке в Дворагэс в 1927 году и позднее, в разнообразных, начиная с 1928 года, газетных корреспонденциях явственно отразилось, как наступает и побеждает новое. Так, отправляясь в октябре 1928 года в богатейший угольный район Закавказья, М. Шагинян увлеченно пишет: «Проблема Ткварчели замечательна тем, что... это социалистическая проблема (показательная для социалистического хозяйства) в полном смысле слова»². Развитие района, подъем его рентабельности требовали организации грандиозного комбината Ткварчели — Чиатуры — Дашкесан, то есть комплексного решения: уголь — марганец — железо. Браться за «ткварчельскую проблему» можно было уже лишь социалистическим плановым методом.

Публицистика этих лет у Мариэтты Шагинян, как и в иные периоды ее творческой деятельности, была тесно связана с активным вмешательством в жизненные процессы, в события, наблюдателем которых она становилась. «Уже не любознательность вообще, но задания партийного органа, связанные с вопросами отпуска кре-

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 250.

² Там же, стр. 283.

дитов, приводят меня в Зангезур и в Нагорный Карабах»¹, — пишет она, вспоминая эти годы.

М. Шагинян получила командировку в Грузию от газеты «Заря Востока» и Закавказского крайкома партии. «Это было довольно щекотливое поручение, — позднее вспоминала писательница, — выехать в Чиатуру на богатейший марганцевый рудник, сданный в ту пору на концессию американцу Гарриману»². Договор был заключен летом 1925 года³, и концессионеру поставили обязательным условием вести капитальное строительство. Но уже к весне следующего года из Чиатуры стали доходить тревожные слухи, что «никакого капитального строительства американцы не ведут, а просто грабят марганец и заваливают пласты»⁴. Проникнуть на концессию было не так-то просто, владельцы никого туда не пускали, а особенно газетных репортеров. Пришлось пойти на хитрость. Мариэтта Сергеевна появилась в Чиатурах в виде «нарядной дамы», праздной туристки, любующейся красотами края. Однако перед поездкой М. Шагинян «прослушала цикл лекций по марганцу геолога Карапетяна и получила у юриста подробную консультацию по всем пунктам концессии».

«Постепенно передо мной развернулась яркая картина хищения марганца, — вспоминает Мариэтта Сергеевна. — Он лежит в Чиатуре пластами, как начинка в пироге. Вместо того чтобы вести капитальные работы по укреплению крыши и проведению штреков внутрь пластов, управляющий нанял подрядчиков — бывших мел-

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 8.

² М. Шагинян. Все взято из жизни. «Литературная газета», 21 июня 1967 г.

³ В журнале «Огонек» (№ 28, 21 июня 1925 г.) появилось сообщение о том, что в начале июня Советским правительством «подписан концессионный договор с торговым домом Гарримана и К^о», предусматривающий передачу ему сроком на 20 лет «исключительного права на разведку, разработку и эксплуатацию чиатурских месторождений и на экспорт марганца и пероксида из этих месторождений, находящихся в Шаропанском уезде Кутаисской губернии ССР Грузии». В подписании договора принимали участие председатель ВСНХ СССР Ф. Э. Держинский, народный комиссар по иностранным делам Г. В. Чичерин, от Закавказья тов. Мамулия и другие. Но торговый дом Гарримана оказался не на высоте как деловой партнер в этой концессионной акции.

⁴ «Литературная газета», 21 июня 1967 г.

ких собственников небольших участков, а те — местных крестьян-рабочих со своими инструментами». Работа шла по старинке, как было привычно всем этим мелким и средним добытчикам, то есть хищнически: «Они попросту выковыривали руду по всей линии ее выхода... В результате заваливалась крыша»¹.

Собрав материал большой обличительной силы, Мариэтта Шагинян представила в Закрайком обстоятельный доклад о положении дел на каждом руднике. А в «Заре Востока» появилась серия ее очерков. Так писательница начала штурм концессионеров, возмнивших себя бесконтрольными хозяевами на советской земле.

На медных рудниках Зангезура писательница — первая женщина в Советском Союзе — спускается в недра горы, чтобы изучить условия труда. Очеркистка и тут видит результаты капиталистического хозяйничанья: примитивную технику, рассчитанную на рабский труд. М. Шагинян рассказывает, как она проверила на себе, что представляют шахты, построенные французскими — еще царскими — концессионерами. Войдя в штольню, она со своими спутниками по мокроте и грязи дошла до шахты, стала спускаться. Внезапно на известной глубине «...сердце вдруг заработало как насос, в глазах помутилось... казалось, переживаю последние минуты, больше жить нечем, дышать нечем, и умереть в этом черном, грязном аду... было адски тяжело». Писательница немедленно подняла вопрос о том, что «работать на такой глубине без вентиляции — преступление»². И прямым практическим результатом ее вмешательства явилось введение новой системы вентиляции в шахтах, улучшение быта рабочих.

Каждое из заданий редакций обогащало писательницу. В этих поездках возникли большие циклы очерков,

¹ Концессионеры вскоре смекнули, что перед ними смелая журналистка: слежка у них за «посторонними» была поставлена хорошо. «Эта командировка, — говорит М. Шагинян, — продлившаяся две недели, чуть не стоила мне жизни». Управляющий конторой концессии предложил сопровождать ее по рудникам. И когда они как-то ехали верхом по сыпучей дороге вдоль крутого спуска, «видимо, желая меня припугнуть, а может, и похуже», управляющий «внезапно хлестнул кнутом мою лошадь, — рассказывает писательница. — Она понесла, но я хорошо ездила и сумела удержаться в седле».

² М. Шагинян. Дневники, стр. 242.

которые печатались в «Известиях»¹. Поездки по Закавказью «не только географические перемещения, но и путешествие в глубь хозяйственных проблем». Во всех своих очерковых и одновременно остропублицистических циклах Мариэтта Шагинян стремится дать «философию хозяйства».

«Философия хозяйства» — это для писательницы и есть раскрытие правды целого, а не единичного, творческое осмысление, философское обобщение основных тенденций развития советской действительности.

О новых принципах и формах революционного хозяйствования по-деловому было сказано на Пленуме ЦК КП(б) Грузии (10 февраля 1928 года), где речь шла о выработке директив «по составлению пятилетнего плана развития народного хозяйства» республики². «Что мы можем требовать от плана?...» — ставил вопрос докладчик на пленуме и отвечал: план — «это сумма заданий на определенное время». Но таких, которые бы давали «единую цельную картину» и в то же время освещали бы «каждую отрасль и каждую частицу хозяйства». Творческие замыслы людей пятилетки должны были иметь научную основу: «Нельзя приступать к плановому строительству, если мы не изучим богатств нашей страны. Это — база, на которой будет разрабатываться и паш пятилетний план...» На пленуме говорилось, что такая работа ведется уже несколько лет по всей стране, даже возникли «черновые наброски» плана. Но самое главное — планировать означало «увязать в одно целое» народное хозяйство, «исходя из общих заданий, как федеративных, так и союзных», учитывая коренные жизненные интересы всех — и «целого», всей страны, и самых drobных ее частиц, самых отдаленных и глухих ее уголков.

Так, в проектах первого пятилетнего плана реализо-

¹ Очерки «Нагорный Карабах» публиковались в этой газете с 10 по 30 сентября 1926 г., очерки о вангезурской меди были там же начаты 10 октября 1926 г. и закончены в «Рабочей газете» 12 и 14 октября. Летом 1928 г. очеркистка с группой охотников поднимается на вторую по высоте вершину Армении — Алагёз. Цикл, посвященный проблеме использования армянского туфа в строительстве, — «Восхождение на Алагёз», появился в «Известиях» в период с 12 августа по 16 сентября 1928 г., а рассказ о тикварчельском угле печатался здесь же с 28 августа по 27 октября 1929 г.

² «Заря Востока», Тифлис, 18 февраля 1928 г.

валось то, о чем еще в декабре 1920 года, в стране нищей и разоренной, заговорил в своем докладе об электрификации Кржижановский: о создании «могучих производственных центров», о таких мощных электростанциях, которые «будут влиять на жизнь целых районов» и, наконец, об «объединении всех этих районов и создании единого хозяйства»¹. Речь в 1920 году шла о будущем, теперь оно представляло сегодняшней реальностью.

Жадно вглядывалась Мариэтта Шагинян в новую действительность. Ее очерки тех лет восстанавливают историю целого периода в жизни Советской страны. Это были значительные публицистические выступления в спорах о дальнейших путях развития советского общества и по конкретности фактов — речь всегда шла о том, что писательница видела, изучила, исследовала — и по остроте постановки проблем.

Современники высоко оценили публицистику и очерки М. Шагинян. Сохранилось интересное свидетельство о докладе Андрея Белого, вынесенном оргкомитетом Союза писателей на широкую аудиторию. Доклад касался «задач краеведческой литературы»², а точнее — развития советского очерка.

«А. Белого трудно слушать, — рассказывает участник этого совещания, — он мыслит скачкообразно, и слушателю не всегда удается уловить те ускользающие силлогизмы, через которые поэт приходит к отдельным своим тезисам... Труден и абстрактный язык Белого, испытывший на себе долгие годы влияния немецкой идеалистической философии. Но все эти трудности не помешали переполненному залу... воспринять и прочувствовать тот энтузиазм тов. А. Белого перед соцстроительством, которым был пронизан его большой доклад...» Далее в отчете говорится, что Андрей Белый с присущим ему «талантом памфлетиста» отверг попытки буржуазной науки рассматривать происходящее в нашей стране с позиций механического представления о прогрессе как «беспрерывном и равномерном развитии», без каких-либо скачков, потрясений, катаклизмов. Писатель насмешливо сформулировал это как попытки «переварить марксизм в эволюционном супе». Андрей Белый «с большим подъемом»

¹ «Известия», 24 декабря 1920 г.

² «А. Белый об очерке». «Вечерняя Москва», 27 ноября 1932 г.

говорил о «революционном прыжке в новую фазу культуры». И здесь он смыкался с высказываниями и мыслями М. Шагинян: «...мы взяли в пути большой подъем, товарищи, и теперь уже приспособились к новому атмосферному слою», — писала она в статье «Гидростанция на Гизельдоне»¹. Проблемы очерка как жанра А. Белый связывал с грандиозными переменами, происходившими в стране. Очерк, по его словам, должен был «помогать тем, кто не слышит звуков культурной революции и не понимает ее качественно нового содержания...».

Андрей Белый подверг критическому разбору современные очерки, и они его не удовлетворили, так как зачастую не подымались до необходимого уровня, то есть до уровня новых творческих задач. Причину этого отставания от жизни, «скованности» очерка объяснял писатель «рядом неизжитых еще предрассудков, характеризующих предыдущий этап литературного развития». В чем же суть этих предрассудков? Андрей Белый отвечал: «...в непонимании специфики очерка как своеобразного жанра, сочетающего работу ученого с работой художника. Путают очерк со статистикой и насыщают советский очерк колонками цифр. Путают его с исследованием и изгоняют из него пейзаж, ландшафт, природу». Но, говорит А. Белый, «материалы отчетов, статистик, исследований — сырье очерка, но не очерк...». Подобными исследованиями «богаты и буржуазные страны», в то время как в нашей стране уже возникает «новая, нигде не бывшая форма»².

В чем же новизна, в чем «спецификум» современного очерка? Да в том, что он — «разведка в новую область» жизни, хотя бы область изменившихся связей национальных культур, «в культуру интернационала», эти связи «по-новому раскрывающую». Он оттесняет даже исследование, и «легкий ход очерка в сфере опытов и разведок играет в данный момент главенствующую роль...», говорит А. Белый. Очерк, по его наблюдениям, как бы соучаствует в становлении жизненных явлений.

Изучая возникновение новой художественной формы, Андрей Белый стремился определить ее границы и ее возможности. «Сфера очерка, — писал он, — там, где нау-

¹ «Известия», 9 июня 1932 г.

² «Вечерняя Москва», 27 ноября 1932 г.

ка, перетираясь в искусстве, дает и искусству устойчивость точности», она и «в целевой установке образов», и пояснял, что «из распада молекул двух данных сфер» возникает новое качество очерка-разведки, очерка-опыта, находящегося в стадии формирования¹.

Высоко оценил докладчик, как «образцовые», закавказские очерки Мариэтты Шагинян, вышедшие к этому времени уже отдельной книгой. По мнению А. Белого, здесь-то и произошло столь ценное, обогащающее жанр слияние поэзии и науки. И сама Мариэтта Шагинян, захваченная работой в газете, которая давала ей возможность оперативно, действенно изучать все изменения в жизни страны, и не только их фиксировать в слове и образе, но и действенно вмешиваться в происходящее, свидетельствует, что «почувствовала необходимость писать в газету как лирическую необходимость, как потребность, вызывающую у поэта к жизни его стихи».

Но важность очерковых циклов Шагинян в двадцатых годах этим не исчерпывалась. Именно в ее журналистских вылазках и разведках возник и облекся плотью замысел «Гидроцентрали». «Знакомство с Армянской республикой, знание главных ее хозяйственных проблем, впечатлевшиеся в памяти образы ее людей так переполняют меня,— свидетельствует сама писательница,— что рамки очерка размыкаются перед воображением, словно вспомогательные леса, и меня неудержимо тянет к новому, реалистическому роману»².

¹ А. Белый. Культура краеведческого очерка (Стенограмма доклада на собрании краеведов при Оргкомитете ВССП 23 ноября 1932 г.). «Новый мир», 1933, № 3, стр. 269.

² М. Шагинян. Автобиография. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 668.

Глава пятая

1

Осенью 1927 года Мариэтта Шагинян уехала в один из глухих тогда районов Армении, в Лорипамбакское ущелье. Здесь, неподалеку от железнодорожной станции Колагеран, на реке Каменке — по-армянски Дзорагет, — начиналось, согласно первым наметкам пятилетнего плана, строительство крупной гидростанции. «Самые счастливые периоды моей прожитой жизни...» — скажет писательница позднее, почти через четверть века, и среди них «четыре бурных года в Колагеране (1927—1930) — связаны с землею Лори, с рассказами о Мокрых горах, где создается погода для Армении, с градинами, побивающими посевы, с бурей, идущей от горы Лалвар, с лорийским крестьянством — молчаливым, умным...», жившим в те далекие годы «в великой бедности и непрерывной борьбе за ячменную лепешку...»¹.

Писательница оказалась в сердце древнего и своеобразного края, представлявшего собой возвышенность вулканического происхождения, глубоко изрытую горными речками. «Лори — зеленое море ущелий, — рассказывает М. Шагинян, — стоящих вертикально, с обрубленными, плоскими, как столы, вершинами, где почти недоступно одна от другой, как птичьи гнезда, разбросаны крестьянские деревушки»². Стройка возникла внизу, на самом дне ущелья, где зимой стаями бродили голодные волки и по ночам слышалось их завывание.

«Вся эта местность, — вспоминает Шагинян, — представляет типичный каньон, т. е. вулканического происхождения возвышенность, прорытую глубоко внизу речками.

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 3, стр. 662.

² Там же.

Крестьянские деревушки расположены на самых верхних точках каньона. Между собою они связаны зачастую даже не дорогами, а еле заметными, очень крутыми, ослиными тропками. Чтобы попасть на стройку, возникшую на самом дне ущелья, у реки, крестьяне спускались по таким тропкам за несколько километров с гор»¹.

Но сюда, в вековую глушь Лорипамбакского ущелья, уже врывалось веяние нового.

С марта 1927 года в газетах Закавказья появляются сообщения о том, что «Центральным Электрическим Советом ВСНХа СССР одобрен эскизный проект Дзорагетской (Каменской) районной гидростанции»² и передан на рассмотрение Госплана СССР; затем — что проект утвержден и Госпланом и Советом Труда и Оборона, что предложено приступить к работам немедленно в том же хозяйственном 1926/27 году³.

В середине мая выехала из центра экспертная комиссия — в нее вошли крупные ленинградские специалисты: профессора Глушков, Васильев и другие — для знакомства с гидрологическими работами на озере Севан и оросительными на Малом Сардарабате, а также для осмотра места будущего строительства на реке Дзорагет. Стройка эта входила важным звеном в целый комплекс хозяйственных начинаний Армении в 1927 году. С комиссией ездил и М. Шагинян на место «будущей плотины на реке Каменке; отсюда по трассе проектируемого деривационного (выводного) канала... к месту постройки гидростанции»⁴. О первых своих впечатлениях писательница рассказала в статье «Где шумит Дзорагет», напечатанной в «Известиях» 21 мая 1927 года. Древний мир на переломе, движение от седой старины к началу новой истории народа, «не от молодости к постарению, а от старости к помолодению»⁵.

Подобные же впечатления вынесли и другие советские писатели — среди них Николай Тихонов, Сергей Третья-

¹ М. Шагинян. Как я работала над «Гидроцентральной». В серии «Мой творческий опыт — рабочему автору». М., Профиздат, 1933, стр. 9.

² «Заря Востока», 16 апреля 1927 г.

³ Там же, 7 мая 1927 г.

⁴ Там же, 29 мая 1927 г. Статья «Каменка, Севан, Сардарабат».

⁵ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 3, стр. 662.

ков, Егише Чаренц — в своих поездках по Закавказью в канун первых пятилеток.

Недалеко от Тбилиси, тотчас после слияния Арагвы и Куры, в узкой скалистой теснине воздвигалась главная плотина Земо-Авчальской электростанции, или ЗАГЭС. Она вырастала у подножия старинного монастыря Мцхети-Джвари, воспетого Лермонтовым в поэме «Мцыри». И поэт Николай Тихонов, попав на эту стройку, так же остро ощутил изменения в древнем мире...

«Я поднялся на гору, на которой стоит старый храм — Джвари», — вспоминает он. Отсюда, оглядывая простор, «открывающийся с горы... любясь убегающими вдаль хребтами, красками склонов, меняющимися каждую минуту, облаками, Арагвой и Курой, все так же, как и сто лет назад, сливающимися свои потоки», поэт невольно задумался о судьбе лермонтовского героя, бежавшего некогда из тюремных стен на волю¹.

Этот «лермонтовский» мотив закономерно возникал и в публицистике и в поэзии тех лет, порожденный знаменательным соседством Земо-Авчальской станции и «висящего на краю бездны над Арагвой монастыря Джварис-Сакадари...»².

Сергей Третьяков в стихотворении «ЗАГЭС»³ также обращается к классическому лермонтовскому образу. Прошлое и настоящее он противопоставляет в облике вещном: «древних замков» и современных «эстакад», «гигантских электромагнитов», «роторов», бетонных плотин. «Сидя вороной на круче, позеленел от сыри, слепо тычется в тучи, заслуженный замок «Мцыри». А вокруг уже движется, гремит новая жизнь: «Камня рваные раны, и не видать пастуха там, с грохотом катятся краны вдоль по стальным эстакадам».

К теме противостояния эпох — косного прошлого и живой, бурлящей нови настоящего — обратился и поэт Егише Чаренц, которого высоко ценили современники. Илья Эренбург писал о его стихах, что полны они «весеннего задора, ветра революции, героики», и пояснял: «Сарьян помог мне увидеть Армению, ее цветущие сады

¹ Здесь и далее: Николай Тихонов, Лермонтов (Записки писателя). «Знамя», 1964, № 10.

² См. хотя бы статью «У подножия Мцыри», «Два храма» в газете «Заря Востока», 26 июня 1927 г.

³ Там же, 29 мая 1927 г.

и раскаленный камень. Чаренц мне открыл страстное сердце борца...»¹ Николай Тихонов говорил о талантливом армянском поэте, как о соратнике. Чаренц, считал он, принес в поэзию «гром и огонь революционного пафоса», его поэзия была как бы создана «для площадей и улиц, полных революционных толп». И добавлял от глубины сердца: «Как я мог не чувствовать близости его стихов, если они перекликались с моими стихами тех лет и шли, как друзья, по одной дороге»².

Явственна перекличка баллады Егише Чаренца «Чугунный человек» (1929) с тихоновской поэмой «Дорога» (1924). Оба произведения посвящены были стройке реальной Земо-Авчальской электростанции, которая превращалась в поэтический символ революционной нови. В балладе Егише Чаренца тоже противостоят друг другу эта стройка и старинный монастырь Джвари, что в горах «гнездом орла — чернеет, хмур и нелюдим»³. Рушится весь старый порядок бытия. И если раньше с высоты «нагих утесов» горделиво взирал Монастырь «на всю тщету безбожных дел», то теперь вслушивается потерянно в то, как «победой жизни смех звенит».

Растет громадная плотина, ею положен предел власти стихий, в ущелье «река плененная ревет», а в долине кругом «огни зажглись резки, как будто вправду небеса вдруг вынырнули из реки»... Монастырь — «сумрачен», «суров» — вглядывается в невиданные времена, в невиданных людей.

На плотине воздвигнут памятник Человеку, это — Ленин: «Стоит он всем ветрам в упор...»⁴ И Древний Монастырь — лирический герой баллады Чаренца, про-

¹ «Венок Чаренцу». Сборник. М., «Советский писатель», 1967, стр. 28, 29.

² Там же, стр. 6—7. «Когда я читал его «Ленин и Али», — вспоминает, например, Н. Тихонов, — я видел, что мой индийский мальчик Сами близок бедному портовому лодочнику Али из Трапезунда».

³ Поэт взял эпиграфом к своей балладе лермонтовские строки: «Там, где, сливаясь, шумят, обнявшись, будто две сестры, струи Арагвы и Куры, был монастырь»...

⁴ Тогда же М. Горький в очерках «По Союзу Советов» писал: «Художник очень удачно, на мой взгляд, воспроизвел знакомый властный жест руки Ильича, — жест, которым он, Ленин, указывает на бешеную силу течения Куры» (Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17, стр. 130).

зревая неотвратимость победы исторической нови, тревожно думает: «Кто же он?» — тот, кто простер могучую руку над вековечной неподвижностью гор, над злым беснованием рек.— «Чего от этих берегов он хочет?..»

И видит:

...вокруг него
великой жизни торжество
сияет силой огневой...

Так в балладе Егише Чаренца¹ новизна бытия победоносно теснит прошлое. Поэма Николая Тихонова «Дорога» связывает эту же тему противоборства двух эпох не только с лирико-драматическим образом монастыря Мцхети-Джвари, но и с образом лермонтовского Мцыри, по определению советского поэта, беглеца «из дебрей человеческого угнетения на свободу».

Позднее в своих воспоминаниях Николай Тихонов рассказал, как в гуще жизни встретился он с легендарным Мцыри, найдя его среди строителей: «Толпы разноплеменных рабочих работали в русле реки. Грохот отбойных молотков сотрясал воздух... Стоило мне,— говорит Николай Тихонов,— спустившись с горы, побродить среди рабочих, как я увидел молодых людей в черных лохмотьях, весело работавших ломami и лопатами... Оказалось, что это «мцыри», совершившие новый побег, и побег, я бы сказал, символический. Они бежали из монастыря, и бежали удачно».

Герой, найденный Николаем Тихоновым в кипении событий, захвативших горы и скалистые теснины Грузии,— этот герой поразил поэта той очевидностью, с какой в судьбе нового «мцыри» отразилось бурное движение времени.

Теперь в отряхающем каменность мире
Я снова ломающий правила Мцыри...

«Они, эти юноши-беглецы, строя вместе с рабочими первую гидроэлектростанцию Закавказья, снова вступили в борьбу, но теперь боролись с рекой, которая хуже барса, нет-нет прыгала со всей яростью на плотину, стремясь

¹ Егише Чаренц. Избранное. М., Гослитиздат, 1956, стр. 186—189.

разрушить всю их работу,— вспоминает поэт.— Они победили ярость реки и ярость прошлого».

В поэме Николая Тихонова «Дорога», как и в его стихах той поры, в очерках Мариэтты Шагинян и тогдашних ее дневниковых записях лейтмотивом возникает напряженная лирическая мысль о новой судьбе народной, о дальнейших путях истории. Оба писателя, странствуя по горным дорогам, наблюдая такой еще прочный быт древнего края, провидят его будущее.

Стараясь ничего не упустить, М. Шагинян ведет из дня в день подробные дневники, которые сами по себе — интереснейший документ эпохи. В них находят место и зарисовки людей, пейзажи, рассказ о событиях и размышления писательницы, а также ее деловые конспекты специальных трудов по геологии, металлургии, бетону¹, по вопросам электрификации, выписки из разнообразных документов, отчетов, материалов, рисующих как современное состояние промышленности Закавказья, так и ее историю.

«За эти дни,— записывает М. Шагинян 24 января 1928 года,— чтение Ленина, у которого нашла предисловие к книге Скворцова-Степанова об электрификации РСФСР, и эту самую книгу тоже достала в библиотеке. Она именно то, что мне надо». И через несколько дней: «Читаю книгу Ивана Ивановича «Электрификация РСФСР»,— упоительная вещь»².

Поселившись на стройке гидростанции в Лорипамбакском ущелье, М. Шагинян видит, как пришли в эти горы городские люди с теодолитами, чтобы наметить трассу будущего канала, как со станции Колагеран пошли грузы строительных материалов и возле круглоголовой базальтовой скалы (позднее названной Кошкой), стоящей над речкою Дзорагет, по зеленому склону раскинулся деревянный городок второго строительного участка. В очерке «Гидростанция на Дзорагете»³ Мариэтта Шагинян рассказывает: «Речка несется стремглав, шипя, как миллионы

¹ Много лет спустя, в декабре 1950 г., писательница вспоминала: «Бетон — давнишняя моя страсть. Кажется, не было книги о бетоне, которой бы я не прочитала для того, чтобы написать о нем полстранички в «Гидроцентрали» (М. Шагинян. Дневник писателя (1950—1952). М., «Советский писатель», 1953, стр. 120).

² М. Шагинян. Дневники (1917—1931), стр. 256, 257.

³ «Экран», 1927, № 33, 14 августа.

разозленных гусей, и качает, заливая мохнатыми волнами, зыбкий и очень странный мост, подвешенный над рекой на стальных канатах, на мосту, качаясь вместе с ним, стоят люди, перепачканные, мокрые, исколотые ветром и брызгами. Едва держась за перила, эти люди виснут над рекой, делают что-то: уйдут — не уйдут... Они изучают так называемый «режим реки»... исследуют все ее тайны...». Гидрометрия «предваряет собою все изыскательные работы...».

Позднее писательница увидит, как «нерешительно потянулись лорийские крестьяне вниз, в рабочие бараки. Они шли с мешком картофеля, с густым буйволиным молоком в бутылке из-под боржома, чтобы продать скудные дары своей убогой земли...». Но подмечает и то, как, «приглядевшись, кое-кто из них остался на стройке — работать»¹.

Однако писательницу отнюдь не удовлетворяла роль пассивного наблюдателя. Стремление активно вмешаться в ход событий, находиться в самой их гуще всегда было присуще М. Шагинян. «...Нас окружает новый материал, который готовым в руки не дается никому...— говорила она,— получить его, не познав его,— нельзя, а познать его, не участвуя в его делании,— невозможно»².

Мариэтта Шагинян не была одинока в этом жадном стремлении к исследованию жизненного материала, к выработке нового метода его познания, а также в понимании необходимости и неизбежности овладения принципиально новыми литературскими навыками.

Писатели разъезжались в эти годы по разным стройкам — и не только молодежь, но и художники старшего поколения,— чтобы наблюдать разворот событий, начало работ первой пятилетки. Журнал «На литературном посту» весной 1931 года провел анкету — «Какой нам нужен писатель». Здесь на его страницах многие писатели рассказали и о своих поездках, и о тех выводах, которые сделали они для себя.

Анна Караваева сообщает, что «бывала бригадным порядком» на Днепрострое и Кузнецкстрое; Пантелеймон Романов — «Я объехал почти все заводы Советского Ура-

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 3, стр. 662.

² М. Шагинян. Дневники, стр. 7.

ла»; Иван Евдокимов — «В прошлом году был на Северном Кавказе... в колхозах: казацком, греческом, чехословацком и польском. Видел любопытные различия при едином общем направлении». А Владимир Лидин писал: «За последние годы я хорошо познакомился с работой на золоте (Урал), с ихтиологией и рыбным хозяйством (Каспийского района, в частности)... с проблемой Северного великого пути, отчасти с металлургическим производством (Мотовилиха — Пермь, Верхне-Исетский завод — Свердловск, «Красный путиловец» — Ленинград)»¹.

Все писатели дружно говорили о настоящей необходимости прочно и надолго осесть на стройках. Анна Караваяева писала: «Нужна систематическая связь, конкретное включение в работу, тогда будет польза». Ей вторил Пантелеймон Романов: «Я ничего не могу написать серьезного и большого, пока я не войду сам в технику и быт работы, пока для меня вещи и обстановка перестанут быть неизвестной новостью...» И добавлял: «...мало наблюдать, надо просто жить в данном участке строительства...»². «Наша жизнь изменяется бурно», — писал тогда же Федор Гладков. Потому-то и возникали — считал он — новые навыки писательского труда: надо было поспевать за движением самой жизни. Художник слова «уже не может сидеть у себя дома: он ездит за тысячи километров, он пропадает на заводах, на стройках, на колхозных полях. Он должен знать все, что свершается на том или ином участке его наблюдений». Рассказывая о собственной работе над романом «Энергия», Ф. Гладков с гордостью говорил о том, как с первых дней активно включился в труды избранного им объекта. «Весной 1927 года я поехал на Днепрострой, — вспоминал он в 1930 году. — Я застал еще подготовительные работы: геодезические съемки, постройки первых временных жилищ и первоначальные земляные работы грабарей... Прежде всего я связался с партийной организацией и принял активное участие в ее работе»³.

Писатели оседали на разных строительных объектах, включались в повседневный труд своих будущих героев, жили их жизнью, и тогда стройка, по словам Мариэтты

¹ «На литературном посту», 1931, № 15 — май, стр. 36, 44, 42, 41.

² Там же, стр. 36, 44.

³ Федор Гладков. О литературе. М., «Советский писатель», 1955, стр. 27, 25.

Шагинян, открывалась художнику изнутри, как «музыкальнейшая картина хозяйства», и заставляла чувствовать «знакомую «исследовательскую» дрожь», жажду творчески проникнуть в процессы жизни, «собрать мед и положить в чашечку сот»¹.

Осесть прочто на стройке, войти в жизнь Дзорагэс помог Мариэтте Шагинян тогдашний редактор газеты «Известия» И. И. Скворцов-Степанов. Когда писательница поделилась с ним своими творческими замыслами, Скворцов-Степанов, сам увлеченный идеями электрификации, грандиозностью строительных планов первой пятилетки, немедленно делом поддержал ее: «...тотчас ввел меня в штат, обеспечив ежемесячную зарплату, обещал быть постоянным консультантом и аккуратно отвечать на письма и рассказав, как сам работал над своей книгой и как его в этой работе поддержал Владимир Ильич»². И действительно, во время пребывания на Дзорагэс писательница неизменно ощущала заботу «известинского» коллектива и самого редактора.

Вспоминая об этом выдающемся работнике Коммунистической партии, Федор Гладков обрисовал его как человека творческого типа, какой был выдвинут революцией. Скворцов-Степанов, испытывая живой интерес к людям, «всегда находил время поговорить по душам, всегда первый с пылом и жаром шел на помощь...». Он обладал даром увлечь окружающих «энергией действия»; все, кто с ним сталкивался, «проникались мыслью, что они участники большого дела, что и они не исполнители, а настоящие творцы»³.

Добиваясь права чувствовать себя на стройке не заезжим гостем, а хозяином, каким чувствует любой рядовой строитель, Мариэтта Шагинян с первых дней на Дзорагэте вошла в ее трудовой ритм. Она поселилась вместе с рабо-

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 281.

² М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 689.

³ Федор Гладков зарисовал и внешний портрет Скворцова-Степанова: «сухощавый человек с серенькой бородкой и большими усами, с добродушнейшими морщинками около глаз, очень юных, ласковых и пронизательных». Все в нем привлекало, рождало к нему доверие, взбадривало. «В нем было что-то старомодное, что-то от старого русского интеллигента — этакая целомудренная простота, глубокая вера в человека» (Федор Гладков. О литературе, стр. 177, 171, 170).

чими во временных деревянных бараках и действительно участвовала в делах самого трудного периода, когда строительство только разворачивалось: «...в земляных работах, в работах по прокладке шпал, изучала рабочие чертежи, торкретирование, трассировку, историю проекта, делала геологические экскурсии — и, наконец, включилась в борьбу стройки за оборудование»¹. Строительство на Дворягете открывалось писательнице в накале трудовых будней — и темпами стройки, и «героическими усилиями рабочих в их борьбе с природой, — неприступными скалами, оползнями, плохим грунтом в тоннеле, камнями, паводками», и в техническом своеобразии проектов, что выделяло стройку даже среди возникавших уже электростанций, «крупного, мирового значения, таких, как Днепрострой».

Так в трудах и днях первой пятилетки формировался новый тип писателя. Борис Агапов вспоминает: «Мы, литераторы, сами были увлечены узнаванием того, что происходит. Мы помнили наизусть цифры будущего и следили за наступлением, которое велось в первую очередь на пятистах восемнадцати первоочередных стройках...»². Страстное увлечение всем происходящим определялось, по словам Мариэтты Шагинян, тем, что страна жила в «изумительную пору технического «начала всех начал»»³.

2

«Гидроцентральный» — одно из первых произведений, рассказавших о начале индустриализации страны. Закончен был роман к февралю 1931 года, а всего лишь на несколько месяцев раньше, в конце 1930 года, появились «Соть» Леонида Леонова и документальная книга «Рассказ о великом плане» М. Ильина. С интересом следила Мариэтта Шагинян за публикацией этих произведений: «Сегодня купила и прочитала маленькую, замечательную книжку Ильина...»⁴ — делает она запись в дневнике.

¹ М. Шагинян. Как я работала над «Гидроцентралью», стр. 23.

² Борис Агапов. Из уроков прошлого. «Литературная Россия», 30 марта 1973 г.

³ М. Шагинян. Литература и план, стр. 40.

⁴ М. Шагинян. Дневники, стр. 395.

А позднее, уже в начале шестидесятых годов, вновь обратится мыслями к этому произведению: «На самой заре нашего общества появилась крохотная книжка Ильина о пятилетнем плане. Она дала сознанию советских людей гораздо более ясное представление о том, что такое кризисы в капитализме и план в социализме, чем десятки стандартных брошюр»¹.

Многие современники увлекались этой книжкой. Она, по свидетельству одного из видных советских публицистов — Бориса Агапова, захватила и знатоков дела и широкого читателя своей страстной логичностью, своей убедительной ясностью и тем, что была «полна фактов жизни». Книга отвечала всеобщей потребности понять разворот начавшихся событий, размах и перспективу строительных планов. «Разве в те времена кто-нибудь на опыте знал, что такое плановое, научное начало в экономике? Ведь его не бывало в истории!» — вспоминает Б. Агапов. Именно потому «Рассказ о великом плане» так жадно читали. И еще была важная причина этого всеобщего интереса: те, кто читал книгу Ильина, знали, что им самим и «придется все изменить — поднять заводы в диких местах, связать транспортом далекие пункты, освоить новую технологию, обучить миллионы молодых новым профессиям. И все это должно войти в единый план, чтобы ничто не было забыто, все использовано!» Публицистика тех лет, рассказывает Б. Агапов, современник и участник этих событий, и ставила себе задачей: «...ввести людей в логику преобразований, чтобы они почувствовали себя не только исполнителями, но и соавторами планов»². Вот эти свойства книжки М. Ильина, раскрывшей поэзию и романтику экономических преобразований, конечно, не могли оставить равнодушными современников. Маяковский писал: «Я планов наших люблю громадьё, размаха шаги саженьи». Слова поэта выражали общие мысли и чувства в пору начала великого строительства.

Внимательно вглядывается Мариэтта Шагинян в работу тех, кто рядом с нею начинал подымать в искусстве новую тему, новые пласты действительности. Возникали сложные творческие задачи.

¹ Мариэтта Шагинян. Дорога длиною в жизнь. «Известия», 27 октября 1963 г.

² Борис Агапов. Из уроков прошлого. «Литературная Россия», № 13, 30 марта 1973 г.

Как охватить невиданный жизненный материал — пестрый, противоречивый, сложный? Как вместить его в строгой романной форме? На чем строить сюжет? Как рисовать героев, живущих уже в «новом атмосферном слое», занятых «новыми формами деятельности»? Решения всех этих вопросов Мариэтте Шагинян, как и Леониду Леонову и писателям, последовавшим за ними, приходилось искать в процессе работы, накапливая собственный опыт, идя не проторенными еще путями.

Замысел романа «Гидроцентральный» возник в 1926 году — первое упоминание об этом относится к 6 января 1926 года и связано с поездкой на маленькую гидростанцию на реке Занге¹, писать же роман М. Шагинян начала 25 января 1928 года, уже обосновавшись на Дзорогэсе.

После напряженных и драматических событий — зимовка на участке, весенний паводок, гибель моста на строительстве — к концу года были готовы первые четыре главы: «Биржа труда», «Ужин с завязкой», «Утро», «Железная дорога». Однако они, по стечению обстоятельств, оказались потерянными во время одной из поездок писательницы по Закавказью.

К работе над романом М. Шагинян вернулась лишь осенью следующего года: снова уехала на Дзорогэс, чтобы опять окунуться в атмосферу стройки. Здесь 7 октября 1929 года она мужественно заново принялась за роман и к декабрю восстановила пропавшие главы, а также написала три новых: «Гидрострой», «Суд над рабочим» и «Бумажки».

Основная работа над «Гидроцентралью» пришлась на 1930 год, когда были завершены решающие пять глав: «Героиня романа», «Гора Кошка», «Проект Мизингэса» (первоначальное название — «Пыльная буря»), «Маркс и Вейтлинг», а также глава «Паводок».

Дневники М. Шагинян в эти годы полны записей, которые говорят о творческих раздумьях, о требовательном недовольстве собой: «...тщетно бьюсь над началом главы — «Гора Кошка»². «Дала телеграмму в «Новый мир», чтобы остановили печатание «Проекта Мизингэса», и пишу главу снова»³.

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 153.

² Там же, стр. 343.

³ Там же, стр. 382.

Писательница заново продумывает сделанное, ищет новые пути для воплощения богатейшего жизненного материала. «Опять пересмотрела IX главу, прежде чем снести ее переписчице... Не прорезывается целое. Глава завсала роман в тупик и мне голос сорвала: такая глава, точно она кричала, кричала и охрипла. В работе больше всего надо бояться, когда умирает движенье». И через несколько дней о другой главе: «Нет тяги. Нет целого. Не тянет вещь, стоит на мели или на якоре». А в конце 1930 года, подводя итоги, писательница все же признает: «Работа над «Гидроцентральной» углубилась неизмеримо по сравнению с первой частью», но и добавляет — «становится все труднее с каждой главой...»¹.

Январь 1931 года явился для писательницы месяцем напряженнейшей работы².

Ей удалось завершить последние четыре главы романа, правда, ранее тщательно продуманные, и 8 февраля «Гидроцентральный» был окончен. А в мае 1931 года Мариэтта Шагинян срочно выезжает в командировку в Москву и Харьков добывать трубопровод и генераторы для «героини романа» — Дзорогетской гидростанции. Пуск станции из-за отсутствия электрооборудования находился под угрозой срыва.

Дело было в том, что когда Дзорогэс заканчивали, она уже перестала числиться в списке «ударныхстроек». Страна к этому времени покрывалась десятками и десятками возводимых электростанций, фабрик и заводов, и теперь горный «Левиафан», как совсем еще недавно именовали в печати Дзорогэс, уже уступил место на страницах газет новым, более крупным стройкам.

Готовили к сдаче в эксплуатацию Днепрогэс. На Магнитке, в Кузбассе, в Свердловске и многих других местах работы шли бурными темпами.

М. Шагинян успешно отвоевала оборудование.

История создания романа тесно переплеталась не только с историей Дзорогетской гидростанции, но и с историей борьбы за первый пятилетний план.

Внутренний пафос «Гидроцентрали», замысел ее —

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 378, 380, 392.

² Там же. На стр. 393 есть запись: «6—12 января. За эти шесть дней хорошо написана XIII глава» и далее — 21 января 1931 г.: «...я докончила залпом... две главы: «РКИ на участке» и «Общее собрание».

острополемичны. Писательницу захватила «страстная потребность отразить в искусстве, как сквозь борьбу и сопротивление рождается социалистическая стройка и, рождаясь, усиливает позиции социализма в стране»¹. М. Шагинян воссоздала атмосферу последних двух лет «перед великим взлетом первого у нас, — как и первого в мире, — грандиозного для тех лет пятилетнего плана»² и показывала, что этот план отвечал самому существу глубинных жизненных процессов.

Мариэтта Шагинян не случайно выбрала именно Дзорагетскую стройку, — здесь сказалась присущая ей журналистская острота зрения, умение выделить важный узел событий, а также стремление участвовать в «коллективном мышлении своего времени». В 1927 году, когда писательница связала свою судьбу со строительством на реке Каменке, Дзорагэс была важным звеном плановой электрификации Закавказья. Летом закончилось сооружение Земо-Авчальской гидростанции, начатое еще в сентябре 1922 года грандиозным субботником, на который собралось около четырех тысяч рабочих; среди них находился и Серго Орджоникидзе. А в день торжественного открытия ЗАГЭС — 26 июня 1927 года — газеты Закавказья по праву писали о том, что с введением в действие этой гидростанции республика «явственно и твердо вступает на реальную почву социализма»³.

Пуск Земо-Авчальской гидростанции, давшей электроэнергию району Восточной Грузии, был по тем временам крупным событием в масштабах всей страны. После Волховстроя ЗАГЭС явилась первой по величине в Советском Союзе. Кроме того, открытие ее совпало с началом стройки двух еще более мощных электростанций. Одна из них в Западной Грузии (неподалеку от Кутаиси) на бурной, непокорной реке Рион, что каждую весну «подымала свои воды и неслась на низину, затопляя деревни и сады, унося скот и людей, занимая громадные пространства по обе стороны своего русла»⁴. Рионгэс должна была дать энергию марганцевым заводам Чиатур, угольным копям Тквибули,

¹ М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 669—670.

² Там же, стр. 669.

³ «Заря Востока», 26 июня 1927 г. «Сегодня тифлисский пролетарят торжественно возвещает всему миру рождение Земо-Авчальской гидроэлектрической станции».

⁴ Там же, 25 июня 1927 г.

упорядочить и поднять сельское хозяйство в обширнейшей долине Риона.

Второе крупное строительство — в Армении, на той самой реке Каменке, которая привлекла к себе Мариэтту Шагинян. В будущем Дзорагэс должна была дать энергию текстильной промышленности Ленинакана, включив в свою сеть уже имевшуюся там небольшую станцию, и Аллавердинским медным рудникам. А кроме того, здесь было запланировано строительство первенца советской химической промышленности — первого дианамидного завода¹. Таким образом, Дзорагэс являлась важным звеном в планах переустройства экономики Закавказья. «А когда в строй действующих станций войдут Абашская и Аджаринская гидростанции, а там засветятся Рион, Колагеран и Азербайджанская гидроцентральный, — говорилось в передовой «Зари Востока», — у нас, если не помешают псы империализма, будет победоносно закончен первый бой за фундамент социализма... Эпоха церквей и монастырей, мечетей и замков отойдет в вечность»².

Упоминание о «псах империализма» было отнюдь не словесным украшением в духе эпохи. В дни, когда Мариэтта Шагинян странствует по Армении, наблюдая, как начинается мощное строительство, вновь над Советским Союзом нависла угроза войны. 12 мая 1927 года в Англии был совершен провокационный налет на Аркос и советское торгпредство в Лондоне. А 27 мая Болдуин выступил в палате общин с призывом к «крестовому походу» против Советов.

Центральный Комитет ВКП(б) 1 июня 1927 года обратился с воззванием ко всем партийным организациям, ко всем рабочим и крестьянам, где говорилось: «Война нам может быть навязана, несмотря на все усилия сохранить мир».

Партия призвала к спокойствию, к собранности: «Подтянуться и готовиться к обороне страны, готовиться по настоящему, по-большевистски, твердо и уверенно, не поддаваясь панике, — такова задача дня»³.

¹ «Заря Востока», 26 июня 1927 г.

² Там же.

³ О том же говорилось и в резолюции пленума Закавказского крайкома ВКП(б): «Советский Союз стоит перед фактом международных осложнений и возможной европейской войны» («Заря Востока», 9 июня 1927 г.).

Маяковский писал о том, что приносили газеты в эти дни: «Раскрыл я с тихим шорохом глаза страниц... И потянуло порохом от всех границ».

Созидательные работы продолжались, и открытие Земо-Авчалской гидростанции произошло именно в эти накаленные грозные июньские дни. Воздвигнутый на ЗАГЭС памятник Ленину встал на скале как символ несокрушимой воли большевиков.

Эпоха определила самую атмосферу повествования в романе «Гидроцентральный», тот оптимизм, ту энергичную уверенность в преодолении всех препятствий, какие характеризуют поведение, мысли и чувства героев этого произведения. Когда Мариэтта Шагинян начинала работу над романом, шла острейшая борьба вокруг вопроса о самой возможности индустриализации страны. Когда она дописывала последние главы, победа «пятилетки» была признана и страна готовилась к новому движению вперед. И «вот сейчас перед второй пятилеткой,— писала М. Шагинян в статье «Гидростанция на Гизельдоне»,— наглядно видишь и чувствуешь, как далеко шагнул наш строительный и экономический опыт, как разбогатели и обросли мы постройками»¹.

А еще совсем недавно, в 1925 году, Владислав Ходасевич восторгался в миллионской газете «Последние новости» размахом капиталистического индустриального строительства и предвещал, что никогда Москве не достичь подобного уровня. В очерке о Бельфасте — крупном промышленном центре Британии — с его могучими верфями Ходасевич восклицал: «О, вы, которые хвастаетесь, выработав полфунта гвоздей! Почему вы не создадите такую верфь, как Бельфаст?»² И это говорилось в то самое время, когда в Советской стране развернулась подготовка к пятилетнему плану. Здесь проявилась та историческая слепота, которая неизменно присуща реакции. Максим Горький тогда же резко возражал Вл. Ходасевичу. Он говорил ему в одном из своих писем: «Несправедливо упрекать Москву в безделье — там работают и учатся работать», и в другом: «Воли к работе у нас больше, чем где-либо в современной Европе» (13 августа 1925 года). Бурное развитие Совет-

¹ М. Шагинян. Литература и план, стр. 33.

² «Архив А. М. Горького», т. XII. М., «Наука», 1969, стр. 221.

ской страны было столь очевидным, что только завистливая враждебность ослепляла противников.

Работая над романом «Соть», Леонид Леонов писал Максиму Горькому в декабре 1927 года: «Я все больше (хотя и тоже с запозданием!) прихожу к мысли, что теперь время работы с большой буквы. Работать надо, делать вещи, пирамиды, мосты...» Молодой художник наблюдает, как под натиском нового отступает вековая таежная, кондовая Русь. 21 октября 1930 года делится он с Горьким своими впечатлениями: «Перестройка идет такая, каких с самого Иеремии не бывало... Все вокруг трещит, в ушах гуд стоит... Нам уж теперь отступления нет»¹.

У самых истоков этой невиданной перестройки находилась Мариэтта Шагинян, работая над романом «Гидроцентральный».

Вскоре страна, «технически завоеванная и организованная», — писала она, — покроется «сетью комбинированныхстроек», сетью электростанций, готовых «брызнуть энергией на сотни промышленных предприятий с такой же щедростью, с какою до сей поры брызгал, быть может, лишь виноградный сок ее диких лоз...».

Все это исполнилось, ибо было продиктовано «изумительной логикой вещей», то есть самой реальностью: «...ведь недаром и мы, и наше восприятие направлены на фокусную точку эпохи»². Определение писательницы приложимо к ее собственному роману «Гидроцентральный»: значение этого произведения в том и состоит, что в нем раскрыта сердцевина, «фокусная точка» событий переломной эпохи.

3

«Гидроцентральный» — роман не только производственный, но, как это характерно для всего творчества Мариэтты Шагинян, и роман мировоззренческий, философский. Драматизм, напряжение событий, происходящих на строительстве гидростанции, подчинены задаче показать столкновение двух резко противоположных, более того, враждебных и взаимоисключающих взглядов на жизнь — творческого,

¹ «М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка». «Литературное наследство», т. 70. М., Изд-во АН СССР, 1963, стр. 252 и 256.

² М. Шагинян. Литература и план, стр. 35.

революционного и старого, косного, собственнического. Строительный участок превращается в плацдарм схватки старого с новым. Советские люди, труженики и герои первой пятилетки, вступают в единоборство с тупым мещанством, с хищным индивидуализмом собственников. Герои делятся на два лагеря уже не только на основе их отношения к революции, но и к революционному созиданию.

Содержание романа и сама его композиция, соотношение героев подчеркивают основную черту нового времени — старый мир отступает по всей линии фронта. Отрицательные герои идейно и социально мельчают. В романе они переходят во второстепенные персонажи. На первый план в «Гидроцентрали» вышли новые силы — строители социализма: инженеры и рабочие, интеллигенты разных профессий, партийные работники.

В центр романа поставлена группа энтузиастов, носителей идей пятилетнего плана, тех, кто «жил воздухом XV съезда партии, воздухом наступающих великих работ...». Так, главный инженер, создавая проект гидростанции на реке Мизинке, помнит, что это лишь одно из звеньев начинающегося созидания социализма. Он знал, что в эти дни рождается грандиозный план пятилетних работ, который вберет в себя и его республику и маленький Мизингэс. «Мыслить большими масштабами! Дожить, дожить — чтоб увидеть воочию, как покроется вся необъятная земля советская сотнями, тысячами строительных объектов, увязанных воедино...»

Строителей захватывает величие планов. Инженер-рационализатор из управления Мизингэса, «беспокойнейший человек», споря со своими сослуживцами, осмеивает попытки опираться на проекты, которые составлялись еще до революции, еще старыми владельцами шахт и заводов, иностранными инженерами. Все это не только с фактической стороны устарело, но и по самому подходу к делу решительно теперь не годится. «Подумайте хорошенько, — восклицает он, — французы, концессионеры! Ну что им была страна? Какое вообще дело, кроме интересов своего кармана, да еще на чужой, взятой в концессию земле?» Пятилетний план — это и социальное новаторство, он создается, осуществляется подлинными хозяевами страны. В нем полет и мысли и трезвый расчет, в нем широта охвата явлений и не только хозяйственной жизни: «Мы пе

один киловатт, не одно электричество — мы миллиарды киловатт всей потенциальной энергии нашей системы поднимаем, у нас все связано, нет отрыва между вещами».

Роман М. Шагинян рисует широкую и величественную картину того, как происходит пробуждение, слияние воедино «потенциальной энергии» народа, как в общий созидательный труд вливаются все новые и новые силы. В героях своих писательница ищет и подчеркивает присущую им жажду творчества. Это особая «светлая, беспокойная жажда, странная щемящая тоска. Крестьянин весной, когда нечем сеять, испытывает ее. Тоска по не использованной в себе и вокруг себя силе». Новая общественная система дает выход этой подлинно человеческой потребности созидать. Каждому, кто бы он ни был, открывается возможность осуществить все свои способности в реальном деле.

Все нужно Советской стране: и вдохновенный полет мысли крупного инженера-строителя, «ток той высшей формы материи, — зовите ее как хотите — электричеством, внутренней секрецией, энергией или просто, как средневековые храбрецы иные, духом», которая порождает в человеке ощущение радости бытия, «чувство совершенного здоровья и убежденного бессмертия», и скромный труд на стройке некогда забитого нуждой лорийского крестьянина Мкртыча. Персонаж этот проходит в «Гидроцентрали» в беглых зарисовках, только мельком выделяясь из общего фона. Но судьба его, хотя и всего несколькими штрихами, обрисована выразительно. Вначале Мкртыч лишь носит за изыскателями их снаряжение, затем шест с верхушкой для гидрометра Ареульского. Идя, точнее — «переваливаясь с шестом по зыбкому мостику, Мкртыч показывал звездам лукавое и толстое лицо с ямочкой на щеке. За ним тонкою змейкой полз шнур от батарейки». Но постепенно романтика созидания захватывает и его. И хотя Мкртыча считали на участке «безнадёжно отсталым», хотя от него отказались изыскатели, отказывался гидрометр, стройка пробуждает дремлющие силы этой простой души. Удивив всех, он подает заявление, что хочет подучиться на сопловщика. Мкртыч находит место в жизни, облюбовав себе дело по вкусу.

Главная тема «Гидроцентрали» — счастье раскрепощенного труда — воплощена в образах основных героев,

таких, как философ и романтик Арно Арэвьян, учительница Ануш Малхазян, партийный работник Марджана. Каждый из них объединяет, стягивает к себе целые группы людей этого плотно населенного романа и развивает определенный мотив общей темы.

Все части романа связует Арно Арэвьян — мечтатель и деятель одновременно. Он безработный интеллигент, ищущий своего дела в жизни. Первая встреча читателя с Арэвьяном происходит на бирже труда. Отсюда герой попадает на Гидрострой в качестве архивариуса, а затем становится рабочим в изыскательской партии. На стройке Арно находит путь к настоящему делу. Это только начало большой судьбы, подобно тому как и события в романе находятся лишь в преддверии грандиозного размаха созидательных работ.

В первом варианте романа, опубликованном в 1931 году, образ Арно Арэвьяна носил условно-литературный характер. Герой этот не имел, по сути дела, собственной судьбы, он был нужен писательнице в качестве формального приема, как персонаж, функция которого лишь в том, чтобы связывать разнообразнейший материал романа, комментировать его события. Арно был чем-то вроде «ведущего» в спектаклях того времени.

«Доктор философских наук», полунемец, полуармянин, Арно Арэвьян рос и воспитывался за рубежом, в Германии, и, попав в Советскую страну, еще не успел найти свое место в новой действительности. «Шесть месяцев безработный в стране, куда приехал добровольно, — это делало его невыносимо наблюдательным».

Герой Шагинян находился вне событий, он воспринимал их как бы со стороны и потому, по замыслу автора, должен был видеть то, что являлось еще неясным для их непосредственных участников. Отсюда философичность обобщений Арно Арэвьяна, присущий ему отвлеченно-романтический пафос.

Отсвет «гётеанства» Мариэтты Шагинян несомненен в образе этого героя: писательница прославляла организованность мысли, стремление к философскому обобщению явлений как «европеизм» героя, как свойства, возвращенные культурой Запада. Однако ограничение функции героя в сюжете лишь осмыслением явлений новой действительности повело к тому, что наряду с реалистически выписанными картинками строительства в «Гидроцентра-

ли» возникала условная сюжетная линия, а герой становился лишь пассивным комментатором происходящего.

В новом варианте романа, относящемся к 1949 году, писательница ввела Арно Арэвьяна в гущу событий на строительном участке, сделала его лицом реальным, жизненным, отведя прочное место в сюжете.

В разном отношении героев романа к труду М. Шагинян раскрывает ту грань, которая отделяет людей нового сознания — творцов и созидателей — от людей прошлого — косных и ограниченных собственников. Арно Арэвьян принадлежит к первым — он сам, всем своим поведением утверждает идеалы нового мира. Его поступки иной раз кажутся окружающим смешными и необычными, приподнято-романтическими, но они так выглядят лишь на фоне еще не изжитых старых навыков, на фоне старого быта. Сущность образа Арно Арэвьяна, его романтизм в том, что герой сегодня уже живет по нормам будущего.

В этой связи следует заметить, что в «Гидроцентрали» в корне изменился характер романтизма Мариэтты Шагинян. В «Перемене» романтика нового мира была овеяна глубоким трагизмом, ибо героическая борьба с сильным, беспощадным врагом требовала титанических усилий, бесчисленных жертв. Но вера в неизбежность победы над реакцией, радостное ожидание, предощущение грядущего нового — все это и порождало оптимистические, жизнеутверждающие мотивы, правда, звучавшие приглушенно, пролагавшие свой путь в подтексте романа.

В «Гидроцентрали» эти мотивы окрепли, заняли главенствующее положение и окрасили все повествование в радостные, солнечные тона. Носителем мотивов жизнеутверждения и является Арно Арэвьян — в этом существенная черта его образа.

«Как до сладости хорошо бытие и почему так редко чувствует человек величайшее счастье быть!» — восклицает герой М. Шагинян. Эта радость бытия для Арно Арэвьяна воплощена в труде — от высших его форм до самых простых. Еще в детстве его тянуло «двор подмести» или «заготовить... щепок на растопку», ибо он «всякое дело любил, лишь бы оно всерьез, лишь бы не игра». Не отдавая тогда еще себе отчета, он «жаждал реально участвовать в бытии», которое всегда «так остро, так радостно

ощущал». Труд для него был «действие, которое я могу произвести в мире», то есть средство осуществить свои возможности, ощутимо воплотить мечты и желания. Он «вкусно работает», его большие, умелые руки, его сильное, ловкое тело созданы для наслаждения движением, трудом. Труд у него увлекательно заразителен. Вот он попал в дом художника-лефовеца, пригласившего Арно поселиться с ним вместе. «Пяти минут не прошло, как уже он хозяйничал у печурки, вычистил кастрюлю, обросшую копотью, раздобыл воды, почистил и перемыл картошку». Художник-лефовец, рассказывая ему о творческих спорах и драках, о трудностях борьбы за «новое» искусство, «поймал себя вдруг на странной рассеянности: он потерял нить рассказа, позабыл, о чем говорил, и только глядел, глядел с интересом на спокойные, ловкие и какие-то новые для него действия своего гостя. Он любовался их опрятностью, их логикой».

Таков Арно Арэвьян не только в быту, но и в работе, когда в качестве десятника скитается по каньону вместе с изыскательской партией. Вся поэтичность этого образа в обыденности его труда, в прозаичных грубых, но реально необходимых делах. Вот полюбившая его девушка Марджана наблюдает за ним, когда он отправляет машину с имуществом изыскателей: «Рыжий... знал свое дело. Он не спеша принес и уложил рейки, ящик с теодолитом. Любо было смотреть, как несет он с лестницы дорожные мешки, не забыв прихватить и шапку Айрапетьянца: сам Айрапетьянец спал бестревожно, он первый залез в машину...»

Вот писательница показывает занятого делом Арно в жилище изыскателей, «публики бессемейной и с неистовым аппетитом», в старом заброшенном бараке, с дверью, что и к ночи не запиралась, а так все была по ветру, мешая спать,— показывает в окружении предметов, говорящих о труде, о романтике профессии. «И все-таки в этой комнате, как ни ругай, было славно,— рыжий сидел на длинной лавке, возле него на подоконнике стояла кастрюля, стены увешаны ружьями, рюкзаками, седлами на рваных ремешках, а на столе, в ожидании путешествия, чей-то готовый мешок и дорожная фляга в парусине».

Самые простые дела и вещи оживают в присутствии Арно Арэвьяна, обнаруживают в его умелых руках скры-

тую поэзию. Недаром на протяжении всего романа писательница подчеркивает красоту рук как отличительную черту своего героя. Его «большие спокойные руки, золотившиеся в солнечных лучах», по-разному воспринимают разные люди. Успокаивающе они действуют на смятенную Марджану, волнующе на Клавочку, которая угадывает в них уверенную мужскую силу. И, наконец, раздражение вызывают они у конторщика Володи — той умелостью, с какой Арэвьян делает даже скучную работу архивархуса.

«Взглянув на очищенное пространство, конторщик Володя тотчас увидел руки рыжего. Из кучки, лежащей на столе, эти руки сухо и с приятным шелестом выбирали некоторые разного размера документы... отодвигали потом, как бы для того, чтобы проверить, и застегивали вместе булавкой». Володю приводит в неистовство эта непонятная «прилипчивость к труду». И конторщик злобно решает: «Фокусничает, цену набивает. Ерунда,— повторил он почти обиженно».

Мещане типа Володи-конторщика — красавчика, шевелюра у которого «низко свисала на лоб, рогами испанского мериноса закручиваясь над приятными глазками», или начканца Захара Петровича Малько — типичного до-революционного, «царского, барского времени службиста, своему хозяину приказчика» — яростно восстают против этой «вкусной», умелой работы, какую воплощает во всех своих действиях «рыжий». Они видят в ней «злонамеренный умысел». Ведь все поведение Арно Арэвьяна — это отрицание обветшалых норм жизни, старого отношения к труду.

Радость труда возвращена человеку. Она естественна и законна там, где народ стал хозяином своей судьбы. Арно Арэвьян говорит о себе: «Вот сейчас, при советской системе, я на месте, я вправе трудиться счастливо, я не стыжусь страстно любить труд, я смею расточать себя, сколько сил хватит. И во мне все шлюзы подняты, потоком бьет сила. Кажется, хватит энергии на всю работу в Советской стране. Жадность необъятная — так сразу и стал бы зараз землю копать, камни класть, станок заводить, на сцене петь, детей учить, чертежи делать, в газете писать, булки печь...»

И действительно, характернейшей чертой Арно Арэвьяна является не только любовь к труду, но щедрость, с

какой он «расточает себя», всегда делая лучше и больше, чем требовалось, чем от него ждали. Начканц Захар Петрович решительно, а главное, принципиально протестует: «Так-то так, Арно Алексанч... В своем времени ты, разумеется, волен. Но... с волками жить — по-волчьи выть. Тут у нас люди из-за куска хлеба работают... Ну, а ты, брат, с чего стараешься? Зачем за норму заскакиваешь?»

Но дело в том, — и это убедительно показывает Мариэтта Шагинян, — что изменилась сама жизненная «норма». Арно Арэвьян отнюдь за нее «не заскакивает», а, наоборот, ее выражает. В его поведении, взглядах, чувствах как бы реализуется и та высокая мера требований, какие новое общество предъявило к человеку.

Важно отметить, что автор «Гидроцентрали», поэтизируя Арно Арэвьяна, выделяя его как основного героя романа, однако, не делает его одиноким. В судьбах множества других героев, в их делах раскрывается новое мироощущение, присущее подлинным хозяевам жизни, это арэвьяновское стремление «расточать себя, сколько сил хватит».

Поэтичен образ старой учительницы Ануш Малхазян, которая страстно любит свое дело. В начале романа после долгого перерыва в работе, «трепеща от удовольствия», готовится дать первый урок. Ею овладевает «приятная ясность мысли», стремление к той необходимой «полноте знания, той окончательной, последней нагрузке», без какой не может быть вдохновения.

Труд для нее так же, как и для Арно Арэвьяна, творческий процесс. Она выходит за пределы старой, привычной «нормы», непрерывно изобретая, придумывая все новые и новые способы проникновения в души юных людей. Увлекательные уроки — игра в хозяйственные зоны: скотоводческую, хлебопашескую и городскую; экскурсия на строительство настоящей электростанции и многие другие «выдумки» Ануш Малхазян раскрывают внутреннее богатство этой скромной пожилой женщины.

Внешний вид героини романа прозаичен: «Руки ее пахли дымом, не отмываемым ни водой, ни мылом, — многолетняя возня у железной печки». В этих руках вечно была огромная облезлая муфта. «Плюш на муфте до того обносился, что уже не осталось ворсинок, только желтели отполированные временем крупные нитки». Но она была

полна чудесных таинственных предметов, будила любопытство, заставляла сверкать детские глаза. «Тут муфта вашевелилась опять, как живая, и рука вытянула из нее коробочку не коробочку. Когда дети, тесня друг друга, столпились вокруг столика, Ануш Малхазян уже расправила на нем модель крестьянской хижинки-землянки...» За нею последовали «игрушечные вещички: прялка, дубовая люлька, чтобы сбивать масло, плетеные блюда, кожаные сандалии».

Каждый урок для старой учительницы — подлинное творчество. Она всегда делает больше, чем должна, вызывая раздраженное и злое любопытство у людей «кренделькового» типа. Не от этого ли страдает и духовный единомышленник учительницы, «крупнейший геолог Закавказья» Лазутин? Два эти героя проходят в романе, не сталкиваясь и не встречаясь, но они объединены внутренне, — они люди одной породы — творческой.

О Лазутине говорили, что у него «был нюх на полезные ископаемые, он физиологически чувствовал близость руды». Но это и породило сплетню завистников, прилепilo к нему кличку «дилетант», хотя единственно, в чем можно было его упрекнуть, — это в некотором стремлении к оригинальничанью, к браваде и чудачествам. Но за всеми этими чисто внешними наносными чертами характера скрывается подлинный ученый, влюбленный в свое дело, «знаток Закавказья, исходивший его вдоль и поперек». Он тоже делает больше, чем обязан по долгу службы. Об этом говорит его великолепная коллекция ископаемых, которую он создал, превратив свое собственное жилье в уникальный геологический музей. Собранные здесь образцы богатств, которые таят в себе недра Закавказья, представляли собой то, что было «найденно, открыто, исследовано Лазутиным». Невидимая дотоле картина подземного мира предстала каждому, кто попадал в музей. Здесь были сокровища Азербайджана — «...в шкафах за стеклом дашкесанские железные руды, медь Кедабека, серебряно-свинцовые залежи Мехманы, колчедан Чирагидзора...». Армении были посвящены верхние комнаты дома, с редчайшими образцами зангезурской и алавердской меди, «железистого хромита и золота с берегов Севанского озера», «великолепных строительных материалов, начиная с арктического туфа и кончая гаммой цветных мраморов». Затем шла Грузия — «все разнообразие Чиатуры было пред-

ставлено здесь, от блестящих круглых оолитовых зерен марганца до жирных кусков руды».

Однако выставка не только рассказывала, — она полемизировала, обосновывала новый подход к явлениям, выдвигала проблемы, требующие разрешения. Когда от марганца в музее Лазутин переходил к углю Ткварчели и Тквибули, ученый выдвигал на первый план экономiku. Он показывал «тощий тквибульский уголь во всей его невзрачности». Но, тут же превращаясь из геолога в инженера и экономиста, ставил «во всей остроте проблему угольной пыли». Лазутин воевал и убеждал — «маленькие модели печей, детские игрушки демонстрировали работу на пыли. Потом широким сводом вырезок, журналов, фотографий, надписей в уголь вмешивалась техника и технология, зрителю давалась экономическая перспектива: какой выгоды, какой дешевизны, какого огромного сохранения угля можно достичь употреблением угольной пыли». Все это заставляет по-новому увидеть привычное, примелькавшееся: в свете «новых знаний тквибульский уголь с его плохим качеством, так неуважительно поминаемый металлургами, получал особое значение».

Писательница снова обращается к теме «синтеза», к изучению явлений в их целостности, в их единстве и взаимодействии. Центром музея Лазутина является зала «синтеза» с ее огромной литологической картой всего края, на которой ученый воссоздал картину распространения минерального сырья в Закавказье. «Это была замечательная работа». Она служила для геолога «почти таблицей Менделеева». Карта позволяла «умственным оком» восполнить пробелы, «тектонически путешествуя по недрам, схватывая в стройной связи как будто случайные нити месторождений»; пользуясь ею, говорит Лазутин, «вы научитесь разгадывать покровы земли, населять пустоты, правильно предполагать...».

Крупный ученый геолог Лазутин и скромная школьная учительница Ануш Малхазян, по сути, два проявления единого творческого начала. Именно потому старая учительница так понимает, так сочувствует работе племянницы — молодой партийки Марджаны, которая, ведя пропагандистскую работу, так же пробуждает дремлющие души. Подчас Ануш ей даже по-доброму завидует — масштабам, значению этой работы.

С юмором, но и сердечным пониманием писательница

рассказывает о делах своей героини: о том, как организует она поездку школьников на новостройку. В самую неподходящую минуту является Ануш Малхазян в отдел водного хозяйства, чтобы договориться об экскурсии. Все учреждение в смятении — снимают с работы заведующего. Это, однако, не может остановить Ануш Малхазян — она, «как и все люди с сильной волей, — говорит писательница, — всегда нарывалась на «неподходящее время» и научилась преодолевать его». Экскурсия на Мизингэс состоялась, но и сюда учительница со школьниками прибывает в разгар драматических событий — только что прошел паводок, снесло мост, прибыла ревизия, идет бурное собрание, на котором обсуждают причины провала строительства. Однако Ануш Малхазян «торжествовала, ее широкое бледное лицо успело загореть от ветра, волосы выбились из-под старой шляпки, она вела свою армию, как полководец, широко ступая ногами в калошах».

Ведь, преодолев все препятствия, открыла она детям дверь из школьных классов в реальную жизнь, захватила их романтикой и красотой подлинного дела. Да, «не очень-то легко добиться экскурсии, хлопотать... у Наркомпроса, у родителей, но, в конце концов, они сейчас идут, не чувствуя усталости, по широкой новой дороге, мимо деревянных, свежестроенных бараков, где все напоминает о временности и важности людского жилья, а снизу встает туман, там бежит речка Мизинка, героиня гидроцентралей».

Словно само будущее ворвалось в разгар споров на рабочем общем собрании, когда дверь механической мастерской «настежь открылась... и шумной гурьбой, вкатываясь живым потоком маленьких энергий», дети наполнили зал: «Они расселись по рукам и коленям, вскарабкались на подоконники, оседлали и щупали механические станки». Старая учительница, с достоинством занявшая место среди рабочих на этом собрании, испытывает вместе с детьми радость участия в «настоящем» деле. А докладчик, говоря о планах пятилетки и глядя на «непредвиденное обстоятельство» в виде всех этих детских, пытливых, радостных глаз, оживленных лиц, появившихся здесь, прямо в цеху, среди станков, невольно думает: «Будущее — широкое, дух захватывающее будущее, — вот что стояло при дверях. И дети казались ему словно ласточками — ласточками весны первого пятилетнего плана...»

В тридцатых годах главенствующей темой советской литературы стала тема переделки сознания миллионов людей. Об этом рассказали в своих романах Ф. Гладков, Леонид Леонов, Александр Малышкин, Илья Эренбург, Валентин Катаев, Пётр Павленко, Анна Караваева, показав участников новостроек в их духовном развитии и становлении нового мировоззрения.

Мариэтта Шагинян занимает особое место в этой плеяде писателей. Она выдвигает в «Гидроцентрали» на первый план именно тех героев, которые сразу приняли Октябрьскую революцию и кто жизнью был подготовлен к восприятию новых идей, — и в этом к ее роману ближе всего были «Время, вперед!» В. Катаева и «На Востоке» П. Павленко. Процесс ломки, глубоких внутренних конфликтов писательница исследует в образах отрицательных героев, людей, всеми своими корнями еще связанных с прошлым. Старый мир вынужден отступать, а носители старого сознания приспособляться к историческим сдвигам. А ведь в романе «Перемена» они еще были сильны и активны в своем противостоянии революции.

Отрицательные персонажи «Гидроцентрали» — выходцы из разных социальных групп. Прежде всего это остатки эксплуататорских классов. Таков лорийский кулак Агаси-ага, называющий себя «аккуратным хозяином». Он ищет любых путей, чтобы врать в новое общество. В собственной своей семье острым взглядом, «привыкшим распознавать вещи и давать им цену», отметил он хромоножку племянницу Каринэ — как отметил бы черную с белым телку или длиннолапую курицу — и решил, что «такой надо дорогу дать, а там сама пойдет». Он видит в ней хороший материал, из которого можно заготовить «кренделькового», то есть «своего», человека, чтобы поставить его «поближе к власти». «Каринэ — она и в партию может пройти, от такой будет в семье польза», — хозяйственно рассчитывает он.

Рядом с Агаси-агой на фоне старого восточного быта — тяжелого, душного — возникает образ виноторговца Гнуни. Это один из последних частников, также надеющийся прижиться при новых порядках. Писательница, как и в «Перемене», прибегает к сатирическому гротеску, изображая отрицательные персонажи. Она обостряет, гипер-

болизирует характерные их черты. Виноторговец метко и зло обрисовывается сквозь призму восприятия художника-лефовца, приглашенного к нему на серебряную свадьбу.

Художник, для которого Гнуни — олицетворение собственничества, духа наживы, с ненавистью созерцает «знакомый треугольник с бородкой перышком, с запавшими к вискам козлиными глазами, и этот пологий, расплюснутый лоб ростовщика в бородавках...». Образ Гнуни приобретает в глазах лефовца, пьянеющего на пиру, все более фантастические, уродливые формы. В помраченном его взоре «мещанин двоился, троился». Художник видит «этакую лестницу из апокалипсиса, лестницу из баранов и козлов в сюртуках... бляние их было хрипловато». И он произносит речь, предостерегая против возрождения мира тунеядцев, которые лишь притаились, «выкрасились в защитный цвет». Еще жив «вечный предприниматель», он способен подточить социализм, «сидя внутри его, как червь в абрикосе», — боится художник-лефовец, наблюдая Гнуни в день его семейного торжества полным сил и энергией.

Но всей логикой событий Мариэтта Шагинян показывает, как революционная новь вытесняет из жизни этих Агаси-ага, частных-предпринимателей типа Гнуни и подобных им людей прошлого. Они уже не у дел, все, что им остается, — отсиживаться по укромным уголкам.

Иная группа отрицательных персонажей — это те «крендельковые» люди, которые еще остались от бывших «хозяев жизни», их слуги и прихлебатели, лакейские души. Они также пытаются приспособиться к новой действительности.

Таковы воинствующие мещане — начканц строительного участка Захар Петрович Малько, его жена Клавочка, конторщик Володя, телефонистка, жена завхоза Маркарьяна, все их окружение.

К ним по самому своему духу примыкают и «перерожденцы» из «начальствующих лиц», такие, как Манук Покриков — глава Мизинстроя, болтун и очковтиратель, мещанин в быту. Или безымянный «ответственный работник» — «мужчина ничем особенным не примечательный», кроме разве того, что в его наружности было нечто, напоминавшее клопа. «Сухощавый рисунок плеч и груди... впечатление жилистости, подобранности, авторитетности, и тут же распушенный рот, мясистый и бесхарактерный,

и загнанная глубоко в глаза, почти трусливая растерянность».

Все это те самые пустые, косные, «крендельковые» люди, незаменимые для «неподвижного дела», сатирическая характеристика которых была дана в «Перемене».

Мариэтта Шагинян — мастер портретной характеристики. Второстепенные герои, подчас лишь мелькнувшие на страницах романа, запоминаются: они очерчены уверенной рукой. Таков Сурик, изображенный на уроке у Ануш Малхазян, — «маленький человек», чей чулочек, «пристегнутый к резинке английской булавкой, неизменно срывался и скользил к башмаку, ножка была красная и вся в синяках и царапинах...». Всего несколько штрихов, но мы проникаемся уважением к этому подлинному человеку, пусть он еще «самый маленький в классе». Ведь Сурик умеет творчески самостоятельно мыслить. А рядом пугливый, дореволюционной закалки инженер Александр Александрович, живущий по старинке, который слушает рабочих, «держа горсточку пальцев у правого глуховатого уха», и брезгливо думает о простодушно-увлеченном и пытливом рабочем Фокине: «Вот с такими мы строим!» Глухота старого инженера становится чертой символической, в ней — внутренняя суть этого персонажа, глухота к новому, его духовная застойность.

Портретные бытовые характеристики в романе «Гидроцентральный» чаще всего перерастают в характеристики остросоциальные.

Сатирически описаны мещане, канцелярские служаки типа начканца Захара Петровича Малько, с его наипростецким говорком и сложными ведомственными интригами, с его женой Клавочкой — красоткой того особого «нэповского» типа, который возник в середине двадцатых годов и увековечен был тогда же сатирическими журналами. Образ «Клавдиванны» выписан зло, обличительно: «...мясистые ноздри, приподнятые, — так делают деревянных лошадок... а над ноздрями, из-под спутанной челки, сверкали такие же, вывернутые кверху, раскрытые, бессмысленно веселые, дикие от веселья, расширявшие лоб серо-зеленые кошачьи глаза».

Сам Захар Петрович является наиболее полным воплощением «крендельковых». У него «законченная идеология» и непогрешимая практика. Его жизненные правила ясны и незыблемы: «Первая заповедь Захара Петровича

гласила: чтобы все шло гладко, и вторая заповедь добавляла: делать дело без шума». Он был убежденным противником перемен, не любил волнений, какого-либо напряжения, «твердо верил в среднюю линию миропорядка» и формулировал свои взгляды кратко: «Выше головы не перескочат».

Отрицательные персонажи «Гидроцентрали» также раскрываются в их отношении к труду. Не случайно Захар Петрович противопоставлен в романе Арно Арэвьяну.

Радость созидания недоступна начканцу Малько, этому равнодушному мещанину. Он не понимает «рыжего», готового ухватиться «за любую работу и делать ее с увлечением». «Рыжий» раздражает и пугает Захара Петровича не только своей манерой держаться — «было странно и неприятно видеть своего служащего вполне независимым», — но и необъяснимыми мотивами его поведения.

Начканц внутренне, по самой своей социальной сути, не способен принять жизненную позицию Арэвьяна, она ему глубоко враждебна. Поэтому-то у Захара Петровича и находят немедленный отклик слухи, распространившиеся на строительстве, о том, что Арэвьян якобы весьма «таинственная личность», «агитатор», а возможно... и шпион. Начканц испытывает облегчение, ему кажется, несмотря на крайнее душевное беспокойство и боязнь «пострадать персонально», будто дышать стало легче. «Ненормальность исчезла. Напряжение десяти дней, когда рядом работает человек, нарушающий привычные нормы, перескакивающий их, не жалуясь и не прося прибавки: необходимость уверовать в человека лучших, чем у тебя, качеств — все это счастливо отпадало, расплывалось в увеселяющей душу спокойной истине: чудес не бывает!»

Но то, что представляется начканцу «чудом», — в действительности закономерность нового общественного строя. А сам Захар Петрович с его системой склок, «консолидации сил», подсиживания и подхалимажа — это уже вчерашний день. Коммунисты строительного участка точно определяют истинное лицо начканца Малько. Куда его ни посади, он тут же «сделает из начальства себе хозяина, он перед ним животом ляжет» и, потянув назад к обветшавшим навыкам «крендельковых людишек», навредит живому делу.

Подобные ему «службисты» не нужны советскому об-

ществу. Недаром партийцы прямо говорят Захару Петровичу: «Не место тебе, старый факт, в новом мире!»

Писательница подчеркивает, что на новом историческом этапе происходит выкорчевывание остатков старого мира, борьба с его жизненными принципами, заповедями, навыками. Победа новых общественных принципов видна и в крахе «карьеры» начканца Малько, и в позорной ошибке Левона Давыдовича, начальника строительного участка Мизингаса.

Крупный инженер-строитель Левон Давыдович принадлежит к третьей, наиболее сложной группе героев романа, представляющих собой остатки старого общества. Он один из тех, кто, по сути, не имея прочных связей с бывшими хозяевами жизни — ведь являлся он для них лишь наемной силой, все же после революции упрямо продолжает оставаться в плену у прошлого. «Забыв про скупость и меркантильность своих хозяев, плативших гроши рабочим, забыв про стачки, которыми отвечали доведенные до отчаяния горняки, забыв про собственное зависимое и унижительное положение на службе у акционерной фирмы... Левон Давыдович видел сейчас прошлое в розовом свете». Он усиленно за него цепляется, стараясь сохранить все, что возможно, от этого уже рухнувшего мира.

Мариэтта Шагинян не прибегает здесь к сатире, к гротеску, а исследует внутренние, психологические пружины поведения этого типа людей, говорит о трагизме подобной исторической судьбы.

Следуя традиции Гончарова — художника, у которого, по ее собственному признанию, М. Шагинян ценила искусство с помощью вещных деталей вскрывать социальную суть героя, — писательница характеризует Левона Давыдовича, воссоздавая всю неподвижность быта, который его окружает. Вещи становятся как бы застывшим выражением целой системы человеческих отношений.

Левон Давыдович долго работал в Бельгии. Он вывез оттуда житейские и трудовые навыки, породистую жену бельгийку, «первую даму» участка, с рубинами на тонких пальцах и ревнивыми «митренями», а также размеренный распорядок буржуазного семейного дома. Здесь «в обед стол накрывался, как нигде нынче: хрустальные подставки, три сорта ножей и вилок; лиловый датский фарфор

на белоснежном полотне скатерти, множество графинов и тарелочек, чье назначение постороннему оставалось тайной». Но в доме царил скупость, свирепая буржуазная бережливость. Приглашаемые изредка на обед инженеры и техники хорошо знали, что их ожидает: «безжизненные супы» мадам вошли на участке в поговорку, а «вареная курица с запахом розы и лаванды, одинокая на блюде, в окружении пяти-шести твердых и непроваренных картофеля», пугала воображение гостей.

В доме Левона Давыдовича господствует тот самый «средний миропорядок», о каком тоскует начканц Захар Петрович Малько. И принципы этого «порядка» начальник участка переносит в свою работу. Поэтому-то провал его с постройкой моста — это не только вопиющая профессиональная неудача, но она знаменует и духовное крушение героя. Мост через Мизинку строился по «скупым» буржуазным стандартам, так как Левон Давыдович был «педантнейшим человеком буквы». Он хотел сделать приличный и красивый мост «на средний рост».

Однако расчеты из академического учебника не предусматривали реальной «своей Мизинки». За ними для Левона Давыдовича возникали тишайшие долины Фландрии и меланхоличные ее реки с их «ровною и постоянною водной массой». Прошлое для него заслоило действительную жизнь.

Левон Давыдович работал не творчески, а механически, переносил старые схемы в сегодняшний день. Он, опытный строитель, не увидел того, что легко поняла старая учительница Ануш Малхазян. «До чего все-таки своеобразна республика наша, — вздохнула она. — Египет — не Египет, Голландия — не Голландия, а так, смесь огня и воды...»

Жизненная ошибка Левона Давыдовича в том, что он не почувствовал себя хозяином нового мира, а остался, как и многие буржуазные инженеры, «просто наемною силой, ландскнехтом», одним из тех, что «десять лет работали на самых разных хозяев: концессионеров, капиталистов, чиновников департамента, а нынче на советскую власть».

В романе «Гидроцентральный» писательница показала со страстью и убежденностью, что уже в корне изменились и условия жизни и нормы человеческих отношений, — мир стал иным. Социализму нужны не «ландскнехты», не

«службисты», даже самые добросовестные, а творцы и соиздатели.

Именно этот лейтмотив романа вызвал раздраженные отклики за рубежом в среде тех, кто бежал от революционной России, не веря в творческие силы народа. Конечно, читать в Париже, на чужой земле, такие произведения, как «Соть» Леонова и «Гидроцентральный» Шагинян, было обидно и трудно — произведения эти показывали такой небывалый размах созидательных работ в стране, какой до революции и самая смелая фантазия не могла себе нарисовать. Историческая слепота реакции отчетливо проявилась в злобных высказываниях о романе Мариэтты Шагинян. Так, Георгий Адамович — один из тех, кто ожесточенно отрицал способность народных масс к созиданию, — в своих «Литературных заметках» полемически выступил против «Гидроцентрали», пугая «фетишизацией техницизма»... Он писал, что само название — «Гидроцентральный» — подчеркивает: в романе речь идет не о каких-либо там чувствах, иронически добавляя — «сданных в архив», а о «вещах практически полезных». Попрекал, что в роман введены «собrania, отчеты, протоколы, ревизии, технические справки, выкладки, рассуждения о бетоне, наставления, как возводить мосты»: «вот чем наполнена книга», — восклицал он.

Однако среди эстетского брюзжания, придинок у Г. Адамовича все же проступает и основной пункт его разногласий с советскими авторами. Рассматривая «Гидроцентральный» и «Соть», он пишет: «Оба романа говорят о том же: о людях, занятых «строительством социализма», в частности, создающих одно из тех предприятий, которое входит в пятилетку. В обоих романах авторы стремятся к изображению того «слияния работников с работой, того единства в творческом порыве, которое должно теперешнее российское строительство одушевлять». И критик противопоставляет этим романам иные беллетристические вещи на «строительные темы», прежде всего книгу Б. Пильняка «Волга впадает в Каспийское море».

Сетуя на советскую критику, у которой позиция пильняковских героев «ничего, кроме осуждения», не вызывает, он характеризует основной пункт идейных и этических разногласий: «У Пильняка человек и его труд противостоят друг другу: человек мучается, любит, скучает, радуется — и вне связи со всем этим работает, будто испол-

няет повинность. Если у него минутами и бывает увлечение, то лишь истерическое, с каким-то непрочным хмельным восторгом».

Итак, по мнению критика, труд — это повинность, он не входит в число глубоких душевных переживаний людей, «человек и его труд противостоят друг другу», так это и показано Пильняком. А вот «у Леонова и Шагинян — совсем другое: человек как бы растворяется в общем творчестве...».

Кто же был прав? Следует привлечь свидетельство одного из современников событий, честно и непредвзято их наблюдавшего, — Теодора Драйзера. Во время поездки по Советскому Союзу он, внимательно вглядываясь в жизнь революционного народа, увидел возникновение именно этого нового отношения к труду, сознательного, вдохновенного, радостного. «Самое глубокое впечатление на меня произвел, — писал Драйзер, — тот восторженный энтузиазм, который характеризует не только лиц, занимающих официальные посты, но и широкие массы»¹. Писателю-реалисту было важно, и он подчеркивал это, — нет, не только те, кто организует и возглавляет строительство новой экономики, но и рядовые участники его были увлечены, захвачены созидательным трудом.

Подобная увлеченность пугала «зарубежных» критиков. Г. Адамович предрекал: «трудовой энтузиазм», или, по его определению, «растворение» в труде, так добром не пройдет для отдельной личности. Человек может осуществить его, лишь «принося при этом в жертву, вольную или невольную, многое из своих индивидуальных душевных богатств». А Мариэтта Шагинян, как и другие ее современники, изучая процессы, происходящие в самой жизни, показала, как творческий труд обогащал людей, раскрывая возможности роста, внутреннего развития. Сила произведения, где гидроцентральный был «главной героиней романа», совсем не отодвигала на задний план самые простые и обычные переживания рядовых людей, а, наоборот, раскрывала сущность этих переживаний и чувств, показывая, что они не статичны, неизменны, от века данные, а полны движения, развития, как и сама жизнь.

Так в литературном споре вновь обнажилось глубочай-

¹ «Письмо Теодора Драйзера». «Заря Востока», 3 января 1928 г.

шее противоречие между мертвенным, неподвижным сознанием реакции и живым, диалектическим мышлением людей нового, революционного общества.

Любопытен спор об искусстве, который ведут в начале романа «Гидроцентральный» художник-лефовец Аршак Гюни и Арно Арэвян.

Художник увлечен новизной революции, он стремится и к новаторскому искусству, но при этом отвергает все «старое», прежнее, считая, что начинать надо заново. «Понимаете вы, — кричит он Арно Арэвяну, — что живое не стоит на месте, что искусство, как все живое, расти должно, развиваться должно, а не повторять уже пройденное, не топтаться, как Вампука, на месте? Много вы понимаете в моих картинах!»

Но, несмотря на страстность обличения «отжившего», несмотря на стремление к новизне, Аршак Гюни, этот левый художник, тоже остается в мире неподвижном, так как не способен передать подлинного движения жизни. Арно Арэвян его спокойно упрекает в этом, замечая: «Ни в чем нет столько подражательности, сколько в оригинальничанье...» И спрашивает: «...задайте себе внутренне, без свидетелей, вопрос, что вам дороже, натура или манера, предмет вашей работы или заранее предрешенный подход к ней?»

Здесь автором поставлен важный вопрос искусства: что определяет новизну — «манера» или «предмет» изображения, «натура». А если главное все же «натура», реальность, жизнь, то ведь она должна быть изучена во всех ее изменениях, обусловленных временем, эпохой, то есть во всей исторической новизне.

Создать новаторское произведение можно, лишь обратившись к бытию народа, не испугавшись всей прозаичности, грубости самой реальности. «Нас с детства не учили уважать главные потребности человечества, — говорит об интеллигенции из зажиточных классов Арно Арэвян. — Потому и мудрим мы, и путаем, и вообще не то и не так ищем. А ведь искусство — умение видеть основные потребности человеческие, коснуться до их корней».

Художник-лефовец с презрением восстает против этих основных первичных «потребностей», то есть против всего реального, житейского, а для него — будничного.

«Ну, а что вы считаете этой вашей главной потребно-

стью, позвольте спросить? Хлеб, спанье, детей рожать?» — ядовито спрашивает он у Арно Арэвьяна.

«Вы, кажется, думаете, что все это очень плохо? — с удивлением спросил рыжий. — И еще, может быть, думаете — оно устарело, стало банальным?»

И тут, так же убежденно говоря о выношенном и трезво продуманном, рыжий, правда слегка смущаясь «слишком большой теплоты, зазвучавшей в голосе его», поясняет свою позицию. Нет, все эти «прозаические» с виду, простейшие потребности человека не так просты: «Хлеб — значит труд, спанье — это отдых, дети — это любовь...» Но ведь формула Аршака всего и не исчерпывает: ведь есть еще «борьба, познание, творчество, дружба»... Арно добавляет: «Люди всегда хотят настоящего».

Много лет спустя Мариэтта Шагинян в одной из своих публицистических статей снова обратится к проблеме основных человеческих потребностей. Статья названа ею «Первая половина формулы»¹, и речь здесь идет о принципе коммунизма — «от каждого по способностям», который частенько отодвигается на задний план стремлением осуществить вторую половину формулы — «каждому по потребностям», то есть накормить, одеть и дать жилье массам людей. Это великая задача, но М. Шагинян напоминает и о «первой половине формулы», о том, что «творческий инстинкт человечества так же могуч, как голод и жажда...». В романе «Гидроцентральный» в образах основных героев воплощена именно эта сторона новой действительности: «разбуженная энергия» людей, простор, который революция дала «творческому инстинкту» отдельной личности.

Потребности изменяются с изменением бытия человеческого. Подводя итоги многолетним размышлениям, писательница приходит к выводу: да, потребность в еде и жилище, голод и жажда, — от этого никуда не уйдешь. «Но есть у человека страсть сильнее всех этих первичных потребностей, и, пожалуй, первее их, дороже их для того, кто хоть однажды испытал ее: потребность творчества, самореализации в мире, отдачи того, что встает и загорается в человеке и требует выявления, утверждения себя...»

¹ «Литературная газета», 18 февраля 1964 г.

И эта потребность становится теперь уделом не отдельных выдающихся личностей, а явлением массовым.

Когда шла работа над «Гидроцентральной», М. Шагинян в своих статьях, очерках и выступлениях уже говорила о «чувстве перевала», о том, что «масса стихийно находит себя в новых формах деятельности», что к современному человеку «пришло чувство простора и свободы...»¹.

Изменилось время, изменилась «натура», и писательница уловила то новое, что пришло в жизнь.

5

История одной стройки расширяется в романе до истории целого края на великом перевале от прошлого к будущему. Сложная творческая задача воплотить в романной форме бурное движение жизни, коренную ломку, происходившую в экономике, в быту, в сознании миллионов, потребовала новых художественных средств.

Композиция «Гидроцентрали» оказалась весьма гибкой, она позволила включить в действие, объединить во круг основного сюжетного стержня — строительства горной гидростанции — множество разнообразных людей, представителей всех слоев, позволила воссоздать ту многоликую пеструю народную среду, которую так хорошо изучила Мариэтта Шагинян в своих многолетних поездках по Закавказью.

Важно отметить, что, рисуя эту народную среду, М. Шагинян показывает ее не статично, а в движении, вскрывает то, как причудливо переплетается в недрах жизни старое и новое. Символичной является в этом смысле глава «Железная дорога», где рассказано, как через ночную горную Армению движется поезд, пассажиры которого как бы олицетворяют разные народные судьбы.

Здесь едут крестьяне из самых глухих местностей Армении, которые, «доев ячмень и выждав дорогу, распозались по местам, где нужны рабочие руки». Писательница видит их хилые спины, их сандалии из буйволового кожи, подвязанные веревками, их коричневатые лица и руки с набухшими темными занозами и ссадинами. Едут тут же худощавые граждане с небольшими чемоданчиками: это

¹ М. Шагинян. Литература и план, стр. 32.

«маклеры, путешествующие виноторговцы, подрядчики, неупывающие частники».

Но есть в поезде и новое — «шумящий, как улей» вагон, где едет в Москву одна из бесчисленных делегаций на один из бесчисленных съездов того времени: «счастливые птицы железных дорог, чьи регулярные перелеты скопом, чей радостный гомон и озабоченность» вскипают над монотонным движением колес, напоминая М. Шагинян реку, бегущую вдоль русла, которая «вдруг переметнулась через него прямо вверх над гигантской плотиной». Мелькает в вагоне и немножко комическая фигура зарубежного писателя, с благожелательным любопытством странствующего по новостройкам развороченного края, но не очень-то понимающего, что же вокруг него происходит. И наконец, М. Шагинян рисует тех, кто уже упорно и деловито осуществляет удивительнейшие перемены в экономике страны: на глухих раньше станциях и полустанках, вблизи новых производственных участков из поезда, замедлявшего ход, «прыгал партиец в сапогах, вылезал с портфелем хозяйственник», и среди ночи садились, входили в вагоны новые бессонные пассажиры. «Инженеры и техники, горняки, узнавая друг друга, здоровались. К ним с улыбочкой — отблеском схваток былых и будущих — подсаживались профсоюзники».

Мир, непрестанно меняющийся на глазах у современников; новый мир в его незатихающем движении предстает в романе у писательницы ярким, кипящим, многокрасочным. Она запечатлевает самый процесс возникновения новых форм жизни — бытовых и социальных — и процесс разрушения старых. Все это предстает в противоборстве, в противоречиях, в неисчислимых столкновениях мыслей и желаний, привычек и стремлений множества людей.

Основную идею романа, сообщающую ему внутреннее течение, хорошо выразил любимый герой автора Арно Аравьян¹ в споре с благожелательным наблюдателем из-за рубежа: «Мы сейчас все молекулы, мы подогреты революционным взрывом, мы двигаемся, толкаемся, расширяемся, может быть, это и выражается в том, что вы называете «мешать друг другу». Но как иначе построить новое

¹ Следует заметить, что фамилию героя образовала М. Шагинян от слова а р а в — солнце; а р а в я н — солнечный.

общество? Как найти меру? И что такое мера? Ведь вы ее не выдумаете искусственно в кабинете, как воинский устав... Это же совершенно невозможно, потому что мы еще не только не знаем или очень мало знаем свою практику, но мы еще и не проделали эту практику, не накопили ее. В том, что мы толкаемся, мешаем друг другу, в этом и есть встреча сил, путь к равновесию, поиски меры. Это и есть начало новой системы»¹.

Отсюда, из стремления охватить мир в развитии — разбуженный, «подогретый революционным взрывом», — и возникает новая техника письма, определяющая его образную структуру. Характерной чертой «Гидроцентрали» является многолика пестрота того жизненного фона, на котором выступают главные герои. Они находятся в самой гуще событий вместе и часто наравне с другими персонажами романа. Их судьбы, казалось бы, намечены пунктирно и вплетаются в ткань повествования почти незаметно. Но в действительности автор никогда не упускает их из поля зрения и в узловые моменты сюжетного развития направляет на них луч света, вырывая тот или иной образ из движущейся, бурлящей толпы второстепенных персонажей.

Главные герои неразрывно связаны с этой толпой: они слиты с могучим, неостановимым общим движением и являются молекулами великого потока жизни. Однако постепенно становится ясным, что одни из героев «Гидроцентрали» определяют его главное течение, другие — пытаются идти наперерез событиям, создают водовороты и омуты, порождают, хотя и недолгое, торможение жизни.

Значение героев в повествовании у М. Шагинян определяется не столько внешним развитием сюжета, большим или меньшим местом, которое они в нем занимают, сколько внутренним лирическим накалом их душ, тем током мысли, идейным и эмоциональным напряжением, какие включают их в стремительное движение разбуженной энергии общества.

Именно потому так многолика и многообразна жизненная среда, окружающая главных героев, именно потому умеет писательница, словно лучом прожекторов, выхватить из толпы то или иное лицо, ту или иную фигуру и в

¹ Цитируется по первому изданию романа; Издательство писателей в Ленинграде, 1931, стр. 98.

беглых, но выразительных деталях, графически четкими штрихами обрисовать личность значительную, достойную внимания художника. И внимание это обращено в романе на рядовых людей, на рабочих, горцев-крестьян, строителей — словом, разнообразных участников создания гидроэлектростанции на горной реке Мизинке. Так возникает, выделяется из толпы строителей эпизодическая фигура, но личность запоминающаяся — молодой рабочий Фокин, «бывший слесарь, потом красноармеец, а теперь вузовец», страстно влюбленный в новостройку, которого «восхищало простое остроумие техники, жизни казалось мало, чтобы строить».

Необходимо отметить, что образ рабочего, то есть созидателя, занимает в произведениях М. Шагинян важное место. Этот образ претерпевает существенную эволюцию. В романе «Своя судьба» техник Хансен еще традиционно романтичен. Правда, оговоримся, герой предстает в восприятии влюбленной в него Маро. Под прозаической оболочкой пошлого «горохового костюмчика», выражающего весь мещанский уклад семьи Хансена, за обыденностью быта скрыта до времени подлинная сущность героя — его глубоко поэтическая натура. О внутренней утонченности Хансена в романе еще должны свидетельствовать и тоска его по несбыточной мечте, и символическая заброшенная на чердаке старая скрипка, к игре на которой в его семье относятся враждебно. Он предстает в «Своей судьбе» чем-то вроде заколдованного принца, обреченного жить в плену у мещан, окружающих его гротесковыми масками.

Писательница подчас иронизирует пад романтической фантазией Маро, но и не противопоставляет ей реального образа героя. Уважение к человеку труда, характерное для всего творчества писательницы, в первом романе обрело лишь условно-романтическую окраску.

Однако М. Шагинян настойчиво искала такой метод изображения героев, который позволил бы ей в реалистической форме выразить свое поэтическое восприятие человека-созидателя. Хансен, продававший свой труд хотя и просвещенному владельцу санатория Ферстеру, не мог быть раскрыт поэтически в основном деле своей жизни, поэтому и пришлось прибегнуть к романтической стилизации, к идиллической трактовке этого образа.

Реальнее, сильнее, мужественнее обрисован рабочий-большевик Васильев в романе «Перемена». Он показан

подлинным тружеником революции, показан в простых повседневных делах, но сами эти дела овеяны грозовой романтикой жестокого столкновения двух миров. Поэзия образа Васильева реальна, она — в беззаветном служении революции, которой он отдает все свои силы, свою жизнь.

Любопытно, что в романе «Месс-менд», написанном уже после «Перемены», Мариэтта Шагинян снова пробует возвратиться к условно-романтической трактовке образа рабочего, Мик Тингсмастер, веселый великан, «хозяин вещей», показан не в его внутренних психологических переживаниях, а в труде. Но деятельность Мика — фантастична. Сказочны его могущество, власть над материальным миром, созданным рабочими руками.

В «Гидроцентрали» писательница использует творческий опыт работы над романом «Перемена». Образ Васильева, рабочего-революционера, в котором ей удалось наметить черты героя нового времени, позднее обогащенный очерковыми наблюдениями над реальными типами пролетариев, положил начало целой плеяде героев «Гидроцентрали». Фокин — это дальнейшее развитие образа трудового человека.

Писательница, раскрывая внутренний мир молодого рабочего, показывает, как поэтически дано ему было чувствовать красоту и радость созидания. Он оскорблялся, если видел у кого-либо равнодушие и безразличие к делу. Заметив, что рабочий-сезонник вяло утрамбовывает бетон, Фокин налетает на него соколом, заподозрив в самой позе того «пренебрежение к бетону». Вырвав из равнодушных рук трамбовку, он с удовольствием «уминал приятную влажность бетона и приговаривал, причмокивал... «Вот как, парень, — не пироги месить!» У Фокина это отнюдь не просто любовь к труду, но и прочное ощущение того, что «качество труда изменилось в нашей стране».

В его страстном увлечении строительством есть и ясная гуманистическая грань: он понял труд как связующее, соединяющее людей творческое начало. Работая вместе с другим героем романа, старым геологом Иваном Борисовичем, он приучается видеть своеобразие лорийской земли. Но если геолог целиком захвачен мыслями о «стране вулканов», о фельзитовых туфах, «о позднейшем приходе базальтовой лавы», о геологических катастрофах, следы которых он видит в каньонах, где справа и слева «вставали замшелыми стенами старые порфиновые кручи,

похожие днем на изъеденную временем тусклую кожу слона», то Фокин, примечая все, что волнует геолога, видит также и вьющуюся вниз по склону каньона «пыльную, красную, выпуклую, убитую сотней ступней дорогу».

Эта дорога предстает ему как бы вещным образом застывшей жизни древних лорийских селений. «Сколько ни гляди на нее, видеть можно было лишь одно, обычное — как из верхней деревни шли дети и женщины с деревянными тяжелыми кувшинами за водой к роднику». Сразу улавливает Фокин — рабочий человек — всю тягость и обреченность этого повседневного движения вниз и вверх по крутой дороге: «...подолы мели красную пыль, женщины были румяны тем кирпичным деревенским румянцем, что нахлестан ветром и снегом; их опавшие в веках глаза и опавшие вокруг десен губы говорили о непомерном труде, — и вот все, что виднелось там, кроме разве длинной вереницы спин, когда понесут они полные кувшины назад, в гору».

Но Фокин — человек нового мира, он не хочет мириться с подобной растратой человеческой энергии: неужели нельзя приложить труд и переделать этот быт, это закостенелое существование людей, полоненных привычкой, древними обычаями? «Неужели страну мелких вулканов нельзя изучить так, — спрашивает он геолога, — чтобы знать, где, в каких резервуарах, по каким трещинам стекает вода, где она собирается, чтоб расположить жилье у воды или воду поднять к жилью? Страшно смотреть, сколько драгоценного труда зря ухлопывают. Мученицы эти женщины...»

В романе имеется персонаж, внутренне, идейно противостоящий Фокину, хотя они нигде даже и не встречаются. Это кучер Пайлак. Он натура поэтическая, человек понимающий и любящий природу. Речка Мизинка для него живое, реальное существо: своеправная, капризная, непостоянная, в которую он влюблен, как Фокин в стройку Мизингеса, в технику. Кучер Пайлак, несясь на тройке отчаянных горных лошадок, «даже правя и улюлюкая, не переставал смотреть и думать».

Он думал о своей красотке — Мизинке: «...тощей девчушкой, распустив зеленые волосы, мчалась она, судорожно дыша, навстречу Пайлаку. Ножка ее, оскользнувшись, пробовала там и сям дорогу. Волосы, цепляясь за встречные камни, оставляли зеленый блеск между песча-

ных отмелей. Где пробежать нельзя, она серебристо скалила зубки и вгрызалась в землю,— кто мог остановить ее? Над камнями, подпрыгивая вихрем серебра и золота, бегунья проскакивала,— ай, ай, что за девушка, милая девушка... была длинноволосая красоточка!»

Поэтический образ Мизинки-девушки проходит через весь роман и связывает двух никогда не сталкивающихся героев — кучера Пайлака и практиканта Фокина. Не только влюблен в природу Пайлак, но и поработен ею. Он — в стане врагов «гидроцентрали», внутренне протестуя против попыток пришельцев сковать, подчинить себе вольную Мизинку.

Фокин тоже видит и поэтически воспринимает красоту дикой Мизинки. Но во время паводка лицом к лицу с разъяренной речкой, вглядываясь в «зеленые глаза ее», что уставились на героя «из-под вороха сверкающих пеной волос», вступает он с речкой в единоборство и, сражаясь с осатаневшей Мизинкой, спасает отводной туннель, проводя вместе с рабочими несколько дней и ночей на перемычке.

В отношении к этой «героине романа», как ее называет Мариэтта Шагинян, проявляются два миропонимания, оба по-своему поэтичные, но качественно резко отличные: пассивное — у крестьянина Пайлака и активное — у рабочего и коммуниста Фокина.

6

Новое восприятие мира пронизывает, окрашивает события, определяет не только образы героев, но и своеобразие пейзажа в «Гидроцентрали». В этой связи важна полемика М. Шагинян с Леонидом Леоновым и его художественной трактовкой проблемы «ландшафта» в романе «Соть», против которой с полемическим запалом возражала писательница своей статьей «Задачи литературы»¹. Находя, что леоновский роман «очень сильно» поставил «проблему взаимоотношения цивилизации и природы», М. Шагинян утверждала, однако, что он не разрешил ее полностью. Отрицательному герою «Соти», белогвардейцу Виссариону, придан страх перед цивилизацией; человек — считает он, — «застраивая природу, губит непосредствен-

¹ М. Шагинян. Литература и план, стр. 104—115.

ное начало жизни», и потому «к черту индустриализацию, пока не поздно...». Герой стремится вернуть человека назад, к исконным началам бытия. «Такова лирическая тема «Соти», — говорит М. Шагинян. Справедливо Леонид Леонов «дал ее как обреченную», — ведь «природа застраивается», и процесс этот неотвратим, — но надо было тезис «возврата к природе» идейно «разоружить». Да, порой «жалко дикий исчезающий мир лесов, куда не ступала нога человека. Жалко белых пятен на карте, все более чернеющих...» — соглашается Мариэтта Шагинян, но тут же горячо вступает в спор. Тот, кто зовет «назад», предполагает, очевидно, что природа и человеческое общество — «нечто неподвижное, друг от друга разделенное. На одном полюсе дикая природа, на другом — человек».

Верно ли это? Может ли она «существовать изолированно от человеческого общества»?.. Конечно нет. С момента его возникновения природа неразрывно связана с человеческой деятельностью. Она не остается неизменной и испытывает воздействие общества. Писательница иронически приводит пример с Робинзоном Крузо, который, едва ступив на необитаемый остров, припаялся его «цивилизовать». И природе полезно разумное, созидательное вмешательство человека: попробуйте предоставить ее самой себе, «она пойдет не вперед, а вспять», — восклицает Мариэтта Шагинян, а «одичание, дикость — есть растрата, самая неэкономная из всех форм существования». Литература судит пока по старинке об историческом процессе взаимодействия природы и человека. Природа для нее вечна и неизменна, более того — неподвижна. Тут тоже «белое пятно». И решение этой темы требует «пересмотра старой системы идей».

Подобное понимание проблемы взаимоотношения природы и общества, полемически развернутое писательницей в споре по поводу «Соти» Леонова, наложило свой отпечаток на пейзажную живопись самой Мариэтты Шагинян, определило своеобразные черты ее «ландшафтов», неизменно одухотворенных трудом человеческим.

Тяга к пейзажу динамичному, схваченному в процессе перелома, изменений, тяга к пейзажу социально заостренному характерна для стиливой манеры М. Шагинян. Неизменно в картины природы у писательницы вплетены бытовые детали, типические для конкретных условий народной жизни, введены неповторимо-своеобычные приметы

времени. Так, например, один из героев романа «Гидро-центральный», поднявшись на «потухший вулкан Оган-даг», что был «праотцем здешних мест», отсюда, с вершины горы, «высочайшей в этой местности», видит типичный лорийский пейзаж. Именно в его восприятии и впечатляюще передано все отличие этого края от других армянских земель, хотя бы от пейзажа араратского: «...если там в поле зрения набегали бесчисленные арыки и шлюзы... если там любовались вы остатком дуги или каменного акведука, древнейшим мостом, и все говорило о связи, распределении, высокой общественной роли воды, то здесь, на лорийском плато, вода представляла губителем, червем, чье извивающееся длинное тело разрезывало и проедало земные массивы, отделяя людей друг от друга и швыряя их в пустынное одиночество». Потому так и причудлив облик лорийского плато. Виделось оно с вершины Оган-дага — «прямое и странное в своей обрезанности, как куча сдвинутых вместе бильярдных столов». На этом плато «горстью розовых шариков, в пяти-шести точках, насыпаны были тесные черепицы лорийских деревушек, разделенных черным провалом ущелий».

Реки разрубали плато на части, пролагая свой путь по ущельям, образовавшимся под напором их вод. В картине этой передана вся тревожность здешнего бытия — древнего, полного опасностей, неподвластного человеку. И невдалеке «курилась сизым дымком беспокойная гора Лалвар, стягивая к себе облака, словно магнит железные опилки».

Пейзаж у М. Шагинян всегда внутренне динамичен, в описаниях у нее неизменно движение, рождаемое столкновением противоречивых явлений, их противоборством.

Социально заострено изображение богатого армянского села, которое разрослось и «метило... в город» своей главной улицей с «двухэтажными зданиями, фабрикой, сыроварнями, обилием вывесок, парикмахерской, аптекой, почтовым двором». Художник, однако, беспощадно заставляет читателя заглянуть «в первый же пролет деревенской площади», где за новыми зданиями можно было увидеть уголок пока еще не исчезнувшей «древней армянской деревни, где рядом с каменными домами еще встает земля кротовым бугорком допотопного жилья и дым вылезает из невидимой дыры в потолке, тощий и одичалый, как кот из чердачного окна». В этой картине с помощью резких контрастных бытовых деталей обрисована не толь-

ко сама деревня, но и два различных уклада жизни армянского крестьянина в преддверии первой пятилетки.

Новизна пейзажа у М. Шагинян заключается и в том, что художником активно вводится в него не только бытовая, но и производственная деталь.

«Вообще я все острее чувствую красоту промышленных мест, по своей живописности, на мой взгляд, вполне заменяющих красоту средневековых замков и их окружения,— записывала в те годы в своих дневниках Мариэтта Шагинян.— Промышленность так же требует живописных мест, как и замок, выбиравший углы, где есть вода и естественная защита от врагов, следовательно, в ущельях, где скалы, кручи и т. д. Промышленные места связаны с реками, транспортом, рудой, а также сами постройки требуют известной декоративности...» (18 марта 1926 г.)¹.

Повествуя о строительстве гидростанции на реке Мизинке, М. Шагинян фиксирует перемены, которые внесло оно в пейзаж горного края. Раньше «станция в глубине каньона краснела горстью нескольких черепичных крыш», бока каньона были исчерчены «зигзагом деревенских тропок», по которым «семили сухие ноги осла». А по шоссе «катились шары молоканских возов с силуэтом воткнутого в них кнутовища, словно ложки в воздушный пирог...». Но вот пришел сюда Гидрострой «суматохой сотен приезжих», «завалами накладных, грузом десятков вагонов...», и все сразу изменилось. Маленькая, глухая станция «заразилась лихорадкой большихстроек». Она превратилась в важный узел нового строительства и начала расти сама, «черепичные крыши побежали наверх, по склону», станция «внушительно обросла новыми для нее зданиями, расширилась, умножились рельсовые колеи».

Соединение в пейзаже деталей древнего, извечного, казалось бы, столь неподвижного в своей привычности и неизменности быта с новым, меняющимся бытом «на переломе» определяет динамику описаний в романе «Гидроцентральный». Рисуя ночную панораму строительства, автор пишет: «Снизу вверх ничего не было видно или почти ничего, кроме контуров гор на уже потемневшем и густо вызвездившем небе». Но сверху вниз, там, где вилось Чигидымское шоссе, был «барачный городок с его тремя ря-

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 169—170.

дами огоньков, ярус под ярусом... и далеко под ним, в русле Мизинки, бледное пламя работ».

Красота не только могучей вековечной природы волнует и восхищает М. Шагинян, но и красота того, что создается трудом человека. Зачастую писательница выхватывает из строительного пейзажа ту или иную деталь и любуется «целесообразностью», «гармонией частей», «продуманной» ясностью и изяществом, которые присущи созданиям инженерного искусства. «Деревянный настил, укрепленный на середине туннеля, делил его на два этажа, мешая поймать глазом красивое и круглое жерло». И в другом месте: «Вход в туннель, шириною в двадцать три метра, напоминал верхушку хорошего бокала для шампанского, суживавшегося к концу». О том же говорит и описание моста через горную речку: «В одной из теснин каньона при свете звезд да ярких ручных фонариков можно было разглядеть узкий, плоский, на финскую лыжу похожий мостик, вознесенный на стальных тросах. Возле него копошились с ящиком и темным скелетом какого-то инструмента два человека».

Когда позднее, в пятидесятых годах, писательница увидит в послевоенной Армении то, что вырабатывается «новым поколением армянских рабочих», все эти «каменфрезерные станки, целый букет приспособлений, режущих инструментов» или «точные приборы, редкую, дорогую аппаратуру, приборы электродинамические», — она скажет с глубоким убеждением: «...умные, сложные, философские вещи, с запечатленной в них мыслью...»¹.

Одухотворенность современного пейзажа определялась для писательницы изменившимся характером самого труда, еще недавно подневольного и оттого гнетуще обыденного, а теперь открывшего свою истинную сущность «запечатленной мысли», вещного воплощения свободы человеческой, свободы «как возможности полного, широчайшего, деятельного самопроявления»². И Мариэтта Шагинян подчеркивает поэтичность пейзажа «прозаическими», «производственными» деталями описаний, вводя в свой роман совершенно новый жизненный материал.

¹ М. Шагинян. Дневник писателя (запись от 2 декабря 1950 г.), 1954, стр. 86.

² М. Шагинян. Литература и плац, стр. 31.

В образах положительных героев «Гидроцентрали», в вещном мире, который их окружает, в движущемся, изменяющемся ландшафте писательница стремилась раскрыть те коренные сдвиги, что происходили в экономике и быту, а главное — в сознании людей в эпоху зачина грандиозных созидательных работ в стране. Каждая новостройка становилась маяком социализма, путеводной звездой для тысяч и тысяч людей.

«Отдельная стройка-пионер,— говорит Мариэтта Шагинян,— во всем несовершенстве тогдашней техники и организационных недочетах в работе,— словно качающийся кораблик в море,— вопреки, наперекор всему выражала взятый курс, показывала направление, шла к назначенной великой исторической цели, и с каждым своим продвижением вперед — укрепляла не только себя, но и лучших людей вокруг, учила, растила, одаряла опытом»¹. Об этом и рассказал роман «Гидроцентральный», в событиях и коллизиях которого явственно возник образ нового времени — эпохи первых пятилеток.

¹ М. Шагинян. Автобиография, 1954, стр. 37.

Глава шестая

1

Неутомимый исследователь современной жизни, ее многообразных процессов — Мариэтта Шагинян неизменно идет к сложной романной форме от записи, от анализа реального факта, явления, характера. Писательница стремится запечатлеть не только существо, но и неповторимую окраску событий, все своеобразие открывающегося ей нового дня истории. Ее очерки и статьи, отнюдь не утрачивая самостоятельного значения, всегда, по сути дела, служили для М. Шагинян как бы творческим лирико-философским дневником, где не только накапливался новый материал, но и кристаллизовались в размышлениях художника важные проблемы времени. Поэтому такое значение придавала и придает писательница своей работе в газете. Три последующих периода, по определению самой Мариэтты Шагинян, охватывают годы: 1932—1941; 1941—1944; 1944—1958. «Литературный мой труд за это время развивался в трех основных направлениях: газетно-очерковом, критиколитературоведческом, редакционно-переводческом». Однако «главной и основной формой» литературной деятельности этих лет писательница считала для себя очерк¹. Действительно, и в тридцатых, сороковых годах и позднее, вплоть до наших дней, М. Шагинян неразрывно связана с крупными газетами страны. Получая от них разнообразные оперативные командировки, она создает циклы подлинно социологических очерков.

Первые образцы того, что мы пазываем сейчас «советский очерк», вспоминает Мариэтта Сергеевна, рождались в поездках по стране, и это были очерки «особого типа, требовавшие от писателей видения и понимания, понимания и заинтересованности, заинтересованности и вмешательст-

¹ См.: М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 673, 675.

ва»¹. Здесь сформулированы основные принципы работы писательницы в области очерка. Она неизменно выступает как социолог, экономист, исследователь. И каждый цикл очерков связан для нее с активным вмешательством в жизнь.

В тридцатых годах М. Шагинян опубликовала два цикла — «Тайна трех букв» (1934) и «Дневник депутата Моссовета» (1936). Первый из них связан с переломными историческими событиями тяжелого, неурожайного 1933 года. В деревне были созданы политуправления на машинно-тракторных станциях. Летом тимирязевцы обратились с призывом к советскому студенчеству принять участие в борьбе за урожай. М. Шагинян выступила со статьей «Чувство фронта»², где поддержала этот призыв и сама отправилась на Одещину работать в МТС. Очеркистка не только наблюдала «историческую битву за хлеб», но и принимала в ней активное участие. Она видела, как посланцы партии создавали в колхозах «центр притяжения»; ведь они должны были не только «показать и доказать, как надо работать», а и притянуть к себе наиболее дельных, честных людей колхозов: политотделец «в этой выуживающей, открывающей, воспитывающей, консолидирующей работе», пишет М. Шагинян, должен и сам все время находиться в «повышенной, полноценной стадии намагниченности», в «полном всеоружии и как бы заряженности своих качеств...» — и добавляет: «...борьба за урожай для политотдела и явилась борьбою за человека, который соберет и вывезет хлеб»³. О всем виденном и пережитом за месяцы работы в МТС писательница рассказала в цикле очерков «Тайна трех букв»⁴, она выступила и с полемическими статьями о МТС в «Дискуссионном листке» к XVII съезду партии⁵.

В грозные годы Великой Отечественной войны Мариэтта Шагинян свое перо публициста целиком отдает агитационно-пропагандистской работе. В первые же дни фашистского нашествия она подает заявление в партию и в

¹ М. Шагинян. Школа участия в жизни. «Известия», 13 марта 1957 г.

² «Правда», 12 июня 1933 г.

³ М. Шагинян. «Опыт тимирязевцев». Литература и план, стр. 86, 87.

⁴ «Красная новь», 1934, № 1.

⁵ «Правда», 7 и 19 января 1934 г.

июле 1942 года, по истечении кандидатского стажа, становится членом Коммунистической партии.

В затемненной Москве, вместе с другими писателями, — среди них Федор Гладков, Анна Караваева, Н. Ляшко, А. Новиков-Прибой — выступает писательница на митингах в Политехническом музее, на заводах, в залах метро в часы бомбежек. Пронизан напряженным лиризмом ее рассказ о Москве первых месяцев войны, о том, как мирный город становится несокрушимой крепостью. «Неспокоен, жуток» вечерний «зеленоватый цвет неба», обострено ожидание фашистского нападения, когда тишина будет «надорвана рокотом моторов». Но бомбежки, говорит писательница, порождали лишь страстное стремление включиться в борьбу: «...нет страха — огромное острое желание познать, увидеть, пережить, ринуться в действие; это фронт, а на фронте всегда легче, чем в тылу».

Картина могучего, сплоченного тыла, ощущающего себя фронтом, возникает в очерках 1942—1943 годов, когда в качестве корреспондента центральных газет М. Шагинян едет на Урал, в Сибирь, изучает героический тыл, ставший гигантской кузницей оружия, и продолжает свои агитационные выступления, которые, как она сама тогда определяла, «сделались частью моей жизни». На ее счету около двухсот выступлений в заводских цехах и рабочих клубах.

Диапазон ее поездок: «...заводы Среднего и Южного Урала, колхозы Челябинской и Свердловской областей, Горный и Нижний Алтай — все это стало родным, изъезженным, исхоженным, — от Ревды до Рубцовска» и далее «до крайнего пункта перед песками пустыни Гоби»¹.

М. Шагинян продолжает работу над своей «летописью современности». В 1942—1943 годах печатается ее книга очерков, запечатлевшая наблюдения над жизнью военного тыла страны, — «Урал в обороне». Это и взволнованный рассказ очевидца о времени, о людях, и документальное свидетельство о силе и прочности новой общественной системы.

В ее записях возникают образы героических тружеников, тех, кто свершал подвиги с глубоким пониманием личной ответственности за судьбу родины. Стремление делом, своим трудом участвовать в защите родной земли харак-

¹ М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 679.

терно для всех поколений. И для «белокурой худенькой девушки» Паны Карповой, которая, превышая все нормы, «лепила стержни для мин», «неслышно и безостановочно повторяя одни и те же движения», и для фабзавучников Шурки из смоленского колхоза, и уральца Вити Толкачева, и еще одного, Шурки из Магнитогорска, ставших, несмотря на юный возраст, первые — прекрасными токарями, а последний — горновым «на трудной и ответственной плавке». И для таких опытных мастеров, как хотя бы Гребс с ленинградского Кировского завода, — человек «молчаливый и справедливый, но без нежностей», и для академика металлурга Байкова, который, «неутомимо работал в осажденном городе, разъезжая по Ленинграду под бомбами», или академика Комарова. В годы войны Комаров возглавил специальную комиссию, которая «провела ряд комплексных работ по обследованию Урала и Казахстана, выявила много необходимых нам сырьевых запасов, помогла найти и поставить выработку целого ряда дефицитных руд, и эти работы влились в оборонную промышленность Урала... стали одною из сил, приведших к разгрому врага». Все это — живые, реальные наши современники, охваченные святой жаждой «ринуться в действие», те, с кем Мариэтта Шагинян сталкивалась повседневно.

«Тыл исчез, потому что на нашей земле нет и не должно быть нейтрального клочка», — свидетельствует писательница.

Это один из важных мотивов ее очерков. А ведь в послевоенной литературе он постепенно стал ослабевать, порой оказывался размытым, изображение бытовых бед и страданий иной раз отодвигало или даже вытесняло тему борьбы, личной ответственности человека за судьбу родины. Строго документальные очерки Мариэтты Шагинян сохранили для нас подлинную правду времени.

Послевоенный период приносит писательнице новые темы, новые впечатления. Основное в очерках конца сороковых и пятидесятых годов — это пафос первой послевоенной пятилетки, «социалистического труда — умелого, упорного, настойчивого, перспективного...».

В 1947 году появилась книга «По дорогам пятилетки», возникшая в результате поездки М. Шагинян с вагоном газеты «Гудок» по новым строящимся дорогам: Южно-Сибирской магистрали, Кант—Рыбачье, Чу — Моинты и другим.

Грандиозное строительство на Урале, в Сибири, Казах-

стане и Армении, в которое вовлечены миллионы людей, открывается читателю в новом цикле очерков Мариэтты Шагинян. Сегодняшний день идет по пятам завтрашнего, наседая, а иногда и обгоняя его. Так, новые железные дороги работают и перевозят огромные грузы, необходимые для страны, еще не будучи законченными, официально не существуя. «Еще нет дороги, еще не родилась она на бумаге, не обозначилась на картах,— рассказывает Шагинян,— а уже сумела в самое напряженное время хлебосдачи перебросить из колхозных глубин 1364 тонны хлеба нового урожая». По всей стране возникают новые и изменяются старые города. Старый Стерлитамак, родившийся в 1781 году, и юный шестилетний — 1940 года — город Ишимбаево через несколько лет превратятся: один — в крупный железнодорожный узел, другой — в мощный индустриальный центр. Вот Урусу, маленькая станция, «пограничная между Татарией и Башкирией, вчера еще мало кому была известна. А завтра о ней узнает весь Союз, а послезавтра она войдет в учебник экономгеографии».

Будущее воплощается для очеркистки в материальных осязаемых формах — в нефтяных вышках, в новых магистралях дорог, в бурно растущих городах. Но она исследует и какие изменения претерпевает человеческая личность, как изменяется духовный облик современника. Основная черта людей послевоенной пятилетки, считает Шагинян,— это ясное осознание задач строительства в общегосударственном плане работ, «понимание общей экономической канвы, связывающей отдельные участки пятилетки в единое целое». Отсюда стремление строителей «уплотнять время», сокращая сроки осуществления тех или иных производственных задач. Работа мысли, изобретательство, творческое отношение к труду становятся массовым проявлением внутренней духовной жизни современных людей. Так изыскатели открывают «скоростной метод» транспортировки; во время полевых работ параллельно ведут и камеральную обработку полученных данных, которая требует обычно значительного добавочного времени. Планируемое и направляемое государством строительство стало уже кровным делом каждого участника и потому перерастает в народную стройку. М. Шагинян дает картину созидательного труда в период первой послевоенной пятилетки, как труда, «пронизанного чувством будущего, ясным сознанием цели».

В очерках сороковых и пятидесятих годов Мариэтта Шагинян наиболее полно осуществляет свой идеал: сочетание философской мысли и жизненной практики. Здесь философский анализ имеет «своим объектом не мир понятий, а живую конкретную действительность».

«Очеркист всю жизнь учится, по его учат не в классе, не уроками; его ученье — это и есть наука извлекать знание» — так определяет свою задачу М. Шагинян. «Передать читателю факты и в художественном образе, и в философском обобщении, и даже в простом последовательном пересказе можно хорошо лишь в том случае, если сам предварительно познал эти факты». И добавляет: «А вот как их познать — в этом и наука наша»¹.

В очерках М. Шагинян жизненное явление, каким бы своеобразием оно ни отличалось, всегда предстает выходящим за рамки единичного, перерастает у нее в емкое обобщение.

Писательница никогда не изображает какой-либо участок жизни отграниченным от всего, что происходит вокруг, замкнутым в самом себе. Так, например, рисуя «дороги четвертой пятилетки», очеркистка показывает не тот или иной объект строительства, а «явление в целом» — самое движение и направление строительных работ, раскрывает «общий смысл» и значение для пятилетнего плана того, что происходит на самых рядовых, незаметных участках стройки.

Мариэтта Шагинян исследует не только конкретное положение дел, какое она застала на строительстве, но также их устремленность, направленность. Недаром первую главу «По дорогам пятилетки» М. Шагинян программно озаглавила «Путешествие в будущее».

И еще характерная черта Шагинян-очеркистки: ее всегда интересует и своеобразие конкретных форм и особенно принципы новых человеческих взаимоотношений. Жизнь народная — это единое целое, где все явления важны, существенны.

Изучая процессы действительности, Мариэтта Шагинян вновь убеждается — простор для личной инициативы открывает именно социализм. Об этом она и рассказывает в своих очерках о послевоенном восстановлении страны,

¹ М. Шагинян. Дневник писателя, стр. 147—148.

о начале новых пятилеток, нового движения вперед («По дорогам пятилетки», «На Алтае», «Магнитогорск после войны», «Карело-финский дневник» и другие очерки). Все это возможно было осуществить только благодаря тому, что «полвека идут у нас эстафетой от одного к другому рабочие предложения... все новые и новые улучшения, преобразования, открытия, творческая рационализация в любой технологии,— безостановочный процесс живого социалистического проявления личной инициативы и творческого духа предприимчивости».

В очерках Шагинян возникает обобщенный образ рабочего человека, чья духовная сила, «которой не измерить и не учесть и которая заражает, держит в волнении», находится в органической связи с его трудом. Писательница умеет разглядеть в суете повседневности «новое лицо человека, освещенное мыслью, лицо читающего, думающего, заинтересованного человека»¹. Всматривается писательница в этот облик современника, находя его, угадывая и среди рабочих — бывших фронтовиков с большим жизненным опытом, умеющих, как на фронте, «понять задачу», «прикинуть в уме, уточнить, обдумать, спланировать» («О стахановском движении»), и в рыбаках из керченского колхоза («Керченская селедка»), озабоченных состоянием водных бассейнов, и в ереванских рабочих, обслуживающих электронно-вычислительные машины («В мире кибернетики»), в инженерах и рабочих комбината Кохтла-Ярве («Эстонский сланец») — во всех этих столь разных людях, друг на друга не похожих, но обладающих одним общим свойством — масштабным, поистине государственным подходом к своему труду, к жизни.

Очерки М. Шагинян — всегда глубокое социологическое исследование, но они же и практическое вмешательство писательницы в события, происходящие на ее глазах. Каждое из ее выступлений в печати сопряжено с живым реальным делом. Так, например, цикл очерков «Керченская селедка» (1953)² рассматривался на коллегии Министерства промышленности продовольственных товаров, где было признано, что писательница вскрыла «серьезные недостатки в организации промысла наиболее ценных пород рыб,

¹ М. Шагинян. Дневник писателя, стр. 91.

² «Известия», 17, 18 и 20 октября 1953 г. А выводы коллегии министерства были опубликованы в «Известиях» 15 ноября 1953 г.

обработки рыбной продукции, охраны рыбных запасов и эксплуатации рыбопромысловых водоемов» Азово-Черноморского бассейна. Была создана специальная комиссия для разработки мер по устранению обнаруженных недостатков.

После выхода книги «По дорогам пятилетки» академик В. Н. Образцов рассказал о том, как очеркистка включилась в спор специалистов о направлении трассы новой железной дороги. Министерство путей сообщения склонялось к «южному варианту», казалось бы, удешевлявшему строительство на 130 миллионов рублей, равно как и позднейшие эксплуатационные расходы. Но только «северный вариант» мог по-настоящему развязать производительные силы богатых районов Южного Урала и Башкирии. Он победил благодаря вмешательству М. Шагинян. «...металлурги Белорецка, горняки Зигазино-Комаровских рудников, жители Стерлитамака и многих других городов и сел получают новую усовершенствованную и электрифицированную дорогу,— писал академик,— и будут с любовью и благодарностью помнить об энергичном и неутомимом поборнике «северного варианта»... В книге «По дорогам пятилетки» глава «Выбор варианта» занимает всего девять страниц, но у этих страниц большая и славная судьба»¹.

Важно заметить, что позиция Мариэтты Шагинян — публициста — это также и ее глубоко продуманная позиция как художника. Интересно обратиться к одному документу — к статье писательницы 1930 года, скорее даже взволнованной дневниковой записи, в связи со смертью Владимира Маяковского. Статья так и осталась незаконченной, но в ней М. Шагинян очень хорошо определила, что именно ценит в Маяковском, как художнике нового типа.

«С точки зрения истории литературы Маяковский еще не оценен и даже не охарактеризован,— слишком живым и злободневным казался нашей критике этот поэт. Но смерть, подведя итоги и очистив для Маяковского пространственное место в историческом ряде литературы,— даст нам эту характеристику»,— писала М. Шагинян. Она вспоминала эпоху безвременья, откуда Маяковский,— да и она сама,— разрывая путы декадентских литературных направлений, вышел на просторы жизни и стал поэтом ре-

¹ «Литературная газета», 31 июля 1948 г.

волюции. Ранповская критика отказывала Маяковскому в этом звании, отлучала его от «пролетарской литературы», а М. Шагинян писала о нем как о поэте социальном, «гражданственном», с первых же шагов своего творческого пути. «Уже сейчас ясно одно: он пришел в литературу в годы сильнейшей реакции, когда был выброшен лозунг «искусство для искусства»... и «начал писать, когда кличка «нечистый художник» была равносильна «желтому билету» — «нечистым» в искусстве называлось все, что выходило за пределы художественно-формальных целей».

Словечко «гражданская поэзия», говорит М. Шагинян, было тогда «пренебрежительно-ругательным». «Помню, как сконфуженно и виновато защищал критик Чуковский с кафедры Литературно-Художественного кружка в Москве, именно в те годы, поэтическое наследство Некрасова, стараясь доказать, что хотя Некрасов был «гражданским поэтом», но он все-таки был «хорошим поэтом» и «большим художником».

Требовалось большое личное мужество, чтобы открыто защищать и признавать за искусством право вмешательства в социальные битвы своего времени. Мариэтта Шагинян видит в идейной позиции Маяковского, которую он сразу же занял, яркое проявление основного качества подлинного художника: «...так вот, в эти годы, Маяковский резко вступает в литературу именно как гражданский поэт, вдобавок соединяя две, казалось бы, непримиримые вещи — новую, ищущую, необычную, требовательную форму с подлинной, горячей, искренней «гражданственностью», — то есть с выбором именно общественной, революционной тематики для своих стихов. Маяковский вплыл в литературу большим и парадоксальным китом, соединяя в себе публициста плюс формального новатора. Он был с самого начала поэтом-общественником, видевшим в индивидуализме и в «чистом искусстве» прежде всего пошлость (как и во всякой узости)»¹.

В этих размышлениях о новом типе художника отчетливо выражены творческие искания самой М. Шагинян. «Внедрение» в жизнь, участие в реальных делах своего народа для нее никогда не было уходом от служения искусству. Наоборот, отсюда к ней приходил богатейший новый материал: конфликты и герои, яркость красок, глу-

¹ Рукопись этой статьи хранится в личном архиве М. Шагинян.

бокое понимание всей сложности происходящих процессов. В гуще жизни, на основе увиденного, изученного и того, в чем писательница сама участвовала, и рождались ее новые произведения.

Роль современного художника М. Шагинян так определила в одной из своих послевоенных статей: «Мало создавать новый мир, выковывать новое общество, менять облик земли, накапливать мощь и богатство ее, перевоспитывать ветхого Адама в нового,— нужно еще и осознавать созданное тобой, чтобы яснее видеть и свое место на земле, и славу своего народа, и следующий шаг в будущее»¹.

2

Зарубежные поездки писательницы во многие страны Европы вызвали к жизни новый цикл очерков: «Чехословацкие письма» (1955 и 1960), «Английские письма» (1956 и 1966), «Итальянские письма» (1962), «На «Волге» по Франции» (1965, 1966), «Голландские письма» (1966), «Три дня на «Фиате» (1967) и другие.

Основным мотивом всех этих очерков является интернационализм. Писательница размышляет о глубоких, многовековых духовных связях разных народов, о их взаимном обогащении: «жизнь, творчество жизни — это коллективное дело многих»², — говорит М. Шагинян.

Она обращается к теме преемственности культур: во времени — от прошлого к будущему; в пространстве — от одного народа к другому. Важно, чтобы не «прервалась связь времен», — об этом постоянно думает очеркистка, предупреждая о значении и важности «преемственности творческого дела поколений», или, если посмотреть на это глубже, философичнее, «того непрерывного движения жизни из прошлого в настоящее, при котором сделанное живет в делающемся, передавая ему свои внутренние соки»³.

Возникает в очерках М. Шагинян пейзаж древних городов Европы, в котором отразилась история каждого из народов, переплелось старое и новое. Неповторим облик старинной церкви де Бру на французской земле в городе

¹ М. Шагинян. Мир свободного труда. «Литературная газета», 5 ноября 1947 г.

² М. Шагинян. Дух музыки. Чехословацкие письма. Библиотека «Известий», 1960, № 6, стр. 20.

³ Там же, стр. 47.

Бурге: «...словно рука крючком связала этот замысловатый фасад, похожий на кружево с завитушками»¹; прекрасен пейзаж у города Турина: «...на склонах холмов темнели шнурочки не то виноградников, не то садов, где прятались разбросанные домики... А совсем далеко, так, что дыхание захватило, стояла величавая цепь Альпийских вершин, вечно белых... удивительно легких, словно лебяжьи крылья, раскинутые перед полетом»².

Но есть в этих пейзажах своя особая тональность, в них всегда ощущается присутствие человека-труженика, создавшего эти города, эти храмы, эти виноградники. Карловарские стеклодувы, шахтеры из Остравы, рабочие с завода «Фиат», французские партизаны и солдаты армии Сопротивления, учителя и художники — разные люди, чей труд способствует движению жизни, ее обогащению. Так, с увлечением рисует М. Шагинян живописную фигуру чешского мастера³ из маленькой деревушки, изготавливающего скрипки. Он «словно живьем вышел из вагнеровских «Мейстерзингеров», высокий, широкоплечий, в рабочем фартуке», а «в руках у него была полукруглая острая ложечка, с помощью которой он обрабатывал деку». Со вкусом рассказывает писательница о самой атмосфере мастерской, во множестве реалий передает поэзию труда. «Особенная, невидимая древесная пыльца — аромат драгоценных древесин со всех концов света — стояла в рабочей комнате, как детское дыхание рождающейся скрипки». От мастера узнает писательница секреты того, как создается скрипка: «дека из шумавской сосны, спинка из югославского явора, гриф из эбенового дерева, получаемого с Мадагаскара, бока из бразильского бука». И ее радует живое доказательство того, как в творческом деле соединяются усилия многих народов. Но этого мало, в образе мастера писательница видит воплощение связи, преемственности творческого духа целых поколений, целых веков. Ведь, рассказывая о тайнах своего дела, он неожиданно понизил голос и таинственно произнес: «Есть такая книга...» Мать его вынесла из другой комнаты, словно библию, огромную старую книжицу на немецком языке «Мастера скрипок и лютней», и,

¹ М. Шагинян. На «Волге» по Франции. «Известия», 29 декабря 1965 г.

² М. Шагинян. Три дня на «Фиате». «Известия», 25 января 1967 г.

³ М. Шагинян. Чехословацкие письма, стр. 21.

осторожно переворачивая ее листы, он «прочел нам имя первого богемского мастера, кто начал делать здесь скрипки,— Фердинанда Плахта».

В многоликой толпе безымянных героев, тех, кто запечатлел себя в созданном их руками материальном мире, время от времени выделяются фигуры крупные, оставившие след в веках. Писательница то рассказывает целую жизнь (как, например, Яна Амоса Коменского, Ярослава Гашека), то дает развернутую характеристику (Эдуардо Де Филиппо), то бросает всего лишь несколько фраз, но при этом освещает новым светом привычную фигуру. Так, говоря о посещении во Франции музея Жана-Батиста Грёза, она сознается, что шла туда «с неохотой»: ведь вспоминались все те привычно соединяющиеся с именем художника прелестные и сентиментальные женские головки, какими наводнены музеи. И вдруг неожиданная встреча с настоящим Грёзом: «...вместо салонного сентименталиста — тонкий и умный друг Дидро, настоящий тенденциозный художник революции, убежденный реалист, преданный натуре, пропагандирующий своей кистью нравственные начала, крепкую семью, тот очищающий дух, каким дышали первые начинания энциклопедистов»¹.

С зарубежными очерками связан историко-биографический роман Мариэтты Шагинян «Воскрешение из мертвых», посвященный чешскому композитору XVIII века Йозефу Мысливечку.

Этим произведением Мариэтта Шагинян дает начало новому виду романной формы: роману-исследованию, роману-поиску. Одно из писем Моцарта к отцу как бы открыло писательнице дверцу в прошлое, заставило взглянуться в образ человека, забытого потомками, умершего дважды — физически и в памяти поколений. Трагизм этого поэтического облика, тяжкая и странная судьба композитора заставляют М. Шагинян начать свои поиски. Она неутомимо ездит по разным странам, роется в архивах, говорит с людьми, изучает печатные источники и забытые документы, по ниточкам собирая рассыпавшуюся ткань чужой жизни.

Роман «Воскрешение из мертвых» примыкает не только к зарубежным очеркам М. Шагинян, но и к ее литерату-

¹ М. Шагинян. На «Волге» по Франции. «Известия», 29 декабря 1965 г.

роведческим работам — таким, как «Тарас Шевченко» (1941—1946), «Гёте» (1950), к послевоенным критико-биографическим и лирико-документальным очеркам о Низами, Коста Хетагурове, Налбандяне, Абовяне и Александре Ширванзаде. Во всех этих работах исследователь воссоздавал образы «великих писателей, каких мы называем основоположниками национальной литературы», стремясь выявить основные черты, присущие художникам такого масштаба: их «борьбу за введение в литературу языка, каким говорит народ», их труд во многих художественных областях, стремление «заложить национальные традиции не только в народной поэзии и прозе, но и в театре, музыке, живописи», могучую тягу к реализму, к правде «отражения жизни»; «дух глубокой прогрессивности» в творчестве, в тех художественных суждениях, какими заложили они основы отечественной эстетики, и, наконец, и самое главное — «связь со всеми передовыми революционными тенденциями своего времени, постоянное ощущение будущего»¹. Уже здесь, в этих литературоведческих работах, полемически — как всегда у М. Шагинян — определилось и своеобразие метода исследования. Что означает призыв Гёте посетить «страну поэта» для того, чтобы понять его творчество? — спрашивает Мариэтта Шагинян. И отвергает «формалистское» понимание проблемы, когда «страной поэта» считают лишь «систему его образов, особенности его поэтического мышления», тот мир поэзии, какой он «создал для себя в своих книгах». Писательница напоминает о реальной «земле поэта», она-то и определяет силу и своеобразие подлинного таланта. Рассказывая о работе над книгой «Тарас Шевченко», писательница заявляет: «Одним из важнейших этапов моих научных исследований стали странствия по всем тем местам, где жил, куда заглядывал, где проходил поэт в молодости и в зрелые годы». Она говорит, как о «стране поэта», о «живой земле» — «земле Украины». Сюда и отправилась Мариэтта Шагинян, прошла дорогами, какими ходил Тарас Шевченко, вглядывалась в красоту природы, «на которой отдыхали его глаза», познавала «обряды, обычаи, что еще сбереглись в живых людях»².

¹ М. Шагинян. Пути поэзии. «Литературная газета», Киев, 10 марта 1961 г., стр. 3. (на украинском языке).

² Там же, стр. 3.

Подобный метод исследования применила писательница и в работе над романом, посвященным чешскому композитору. Странствия по библиотекам и архивам как нашей страны, так и многих городов Западной Европы писательница, — высоко ценя то «своеглазное знание», о котором говорил еще П. Бажов, — соединила с поездками по тем местам, где жил и действовал ее герой.

Однако, если книги и документальные очерки об основоположниках национальных литератур были все же литературоведческими исследованиями, то здесь — иное: Мысливечек во всем своеобразии его эпохи, его личной судьбы оживает как реальное лицо, с глубинными его чувствами, мыслями и переживаниями. «Найти документ это еще полдела», — говорит сама писательница, главное — суметь «выжать из его сухости теплый человеческий голос»¹.

Примечательно в романе-исследовании также и то, что автор сам становится одним из его героев. М. Шагинян воссоздает весь ход разысканий, заставляет нас волноваться и размышлять, взвешивать доводы и рассматривать гипотезы, проверять факты и утвердившиеся уже воззрения. Мы проделываем вместе с писательницей весь путь ее поисков и вместе с нею свершаем важные открытия: так ею была найдена первая опера И. Мысливечка «Смущенный Парнас»², считавшаяся безвозвратно утерянной, равно как и полный текст его последней, бунтарской оперы «Медонт, царь Эпирский».

Жизнь чешского композитора XVIII века, творчески восстановленная спустя почти два столетия, проходит в книге Мариэтты Шагинян, увиденная глазами нашего современника, заново как бы им пережитая, но уже на основе нового опыта истории, обнажающего сложные противоречия ушедших эпох.

М. Шагинян в полемике с Валентином Катаевым, решительно не соглашаясь с его утверждением, что современная действительность требует «новой формы» романа, страстно отстаивая такую «старую форму», как роман-эпос, ведь он «имеет долгую историю и много прекраснейших свершений в прошлом, — восклицает писательница. —

¹ М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 144.

² Осенью 1964 г. была осуществлена по чешскому телевидению постановка найденной М. Шагинян первой оперы-кантаты Иозефа Мысливечка.

Он стал потребностью читающего человечества, и никакое новое состояние цивилизации не убьет эту потребность!» — все же вынуждена признать и теоретически и в собственной творческой практике правоту В. Катаева, сказавшего об усилении лирического «я» в повествовании. Она отмечала, что «наиболее характерно... в современных писаниях очень интимное, очень личностное, автобиографическое присутствие автора в его труде, носит ли он вывеску «очерка», «опыта», «исследования» или разных форм беллетристики». И добавляла: «Но под какой «жанр» это подходит — не знаю»¹.

Да, «она сама не знает, что это за жанр», но роман ее с необычайной силой подлинного чувства оживляет образ забытого композитора, потому что Мариэтта Шагинян «исходит из великой любви ко всему выдающемуся, ко всему человеческому». Этот внутренний лирический накал и свершает чудеса: «автор полон магии творческого преобразования мертвой материи старых фактов в жизненную историю, полную страсти и современного звучания»².

Образ Мысливечка — труженика и творца — написан с глубоким лиризмом, сильно и строго. Герой романа открывается в его истинной сущности, спокойный, мужественный, целиком отданный своему делу — музыке. Он добр и благороден: поддерживает молодого Моцарта, помогает ему получить важный заказ на карнавальную оперу, «оперу ultima, которая идет обычно весь сезон перед постом и за которую больше платят». После встречи с «богемцем» Моцарта «страстно вдруг потянуло... к творчеству, к музыке, к сочинению именно оперы, словно свидание с Мысливечком окрылило его творческий гений».

Воссоздавая эпоху, быт Италии XVIII века, рисуя пейзажи Рима, раскрывая внутреннюю сущность притяжений и отталкиваний людей, автор романа меряет своих героев высокой нравственной мерой: человек ли, созидатель это или пустоцвет — ни себе, ни людям. И звучит голос рассказчика — нашего современника, который ценит в людях

¹ М. Шагинян. Нужен дар любви. «Литературная Россия», 30 марта 1973 г., стр. 11.

² Николай Тихонов. Мастер, влюбленный в жизнь. «Литературная Россия», 29 марта 1963 г. Высоко оценили роман «Воскрешение из мертвых» и соотечественники композитора, отметив, что в своей работе Мариэтта Шагинян, по существу, для самих чехов открыла крупную личность Мысливечка, определив его место в музыкальной культуре XVIII века.

тружениках их творческое начало, их способность прорываться в будущее.

Рядом с Мысливечком вырисовывается фигура женщины, принесшей в жизнь композитора неисчислимые несчастья. Знаменитая певица Габриэлли — капризная и завистливая, недобрая, «смесь вульгарного и утонченного, извращенности и примитивности». М. Шагинян зовет «как бы исторически взглянуть в сохранившиеся портреты актрисы» и отмечает умное лицо, хрупкие плечи, шейку, «чуть косые глаза, опасное лицо в своей странной прелести, напоминающей нимф или русалок, — существа без той разумной, контролирующей человека силы, которую Кант так красиво назвал «звездами в небе и нравственным законом внутри нас». Автор подводит к исторической правде этого образа «Я назвала бы его «агонией XVIII века», агонией всего того, что мело, танцевало, влюблялось и безумствовало на его карнавалах перед грозowymi годами французской революции...»

Герой романа противостоит и этой женщине, и тому духовному распаду, воплощением которого она является, распаду, знаменующему закат целой эпохи.

Писательница говорит о духовном здоровье своего героя, о его «потребности любви разделенной и полной». Но не в этом видит основное автор романа: герой его — искалеченный страшной болезнью, обманутый любимой женщиной, обнищавший «Мысливечек продолжает жить, словно ничего рокового и безысходного не случилось с ним», и находит для этого силы, «потому что продолжает творить». Мариэтта Шагинян делает вывод: «Это показывает, что главная страсть, державшая его в жизни и наполнявшая ему жизнь, — творческая работа — у него полностью осталась...»

Обращение к прошлому, к ушедшим эпохам является не чем иным, как обращением к предшественникам. Как во многих своих произведениях последних лет, возвращается Мариэтта Шагинян к мыслям о неразрывной связи времен: «...все, кто страдал и стремился украсить, осчастливить, сделать справедливой жизнь на земле, это были мы сами. Вот почему новое человечество, ступив непроторенными путями в будущее, идет и по дорогам памяти в прошлое...» Непрерывающаяся связь времен свидетельствует о том, что «все живое всегда подхватывается, чтобы продолжать жизнь».

Глава седьмая

1

«Ленин проходит через всю мою жизнь», — говорит писательница, и это убедительно подтверждается основными этапами ее творческого развития. Над ленинской темой Мариэтта Шагинян работает много десятилетий, начиная с первых лет Октябрьской революции и по наши дни, когда появились ее исторические романы: «Семья Ульяновых» (1938—1957) и «Первая Всероссийская» (1965), «Билет по истории» (1969), а также лирико-философские очерки «Четыре урока у Ленина» (1970).

Знакомство М. Шагинян с коммунистическими идеями пришлось на сложный переломный период ее жизни. В поисках ответа на основной вопрос — о смысле человеческого бытия — она переходит от увлечения идеалистической философией к поискам философии «действенной», к культу «гётеанства», просветительства, но затем убеждается в их ограниченности и несоответствии новому времени — эпохе грандиозных социальных катаклизмов.

Вспоминая эти годы, Мариэтта Шагинян говорит: «...пришла Октябрьская революция. Жизнь раскололась надвое, началось нечто невиданное — все прошлое сметено, закладываются камни совершенно неизведанного, незнакомого мира, и участие в его строительстве становится делом каждого человека, каждый должен поставить свой кирпич в это здание. Но для того, чтоб правильно строить новое общество, надо знать его чертеж, его план, его очертания». Вот тогда-то и обратилась писательница к ленинским работам, ища здесь ответа на коренные вопросы жизни. «Я обратилась тогда за помощью к тому, кто в моих глазах был первым, главным начинателем Октября. Я начала его читать для себя, потому что это была жизненная необходимость для людей моего душевного склада, моего поколения...» Поиски верного пути к участию в новом бытии на-

рода, проверка своего выбора были важным звеном духовной эволюции целого поколения. «Ведь жизнь человека — это его единственная жизнь, данная ему, — говорит М. Шагинян, — и, конечно, мы хотели прожить ее правильно, честно, с пользой»¹.

Обращение писательницы к марксизму состоялось не сразу, она прошла сложным путем раздумий, исканий, споров, путем отказа от привычных представлений, от устаревших, бездейственных философских догматов. Читая в двадцатых годах только что вышедшие в свет драгоценные томики первого издания ленинских трудов — в еще «бедных, светло-палевых, гнущихся под руками обложках», — Мариэтта Шагинян сознается, что испытала какое-то странное и даже пугающее чувство небывалой новизны. Ей открылся непривычный, ни с чем не сравнимый ленинский духовный мир, энергия ленинской мысли. В этих светлых томиках — все в них показалось «движущимся, возражающим, отвечающим на возражения — сплошь полемическим и только полемическим...»².

Воспитанная на философии идеалистической, «я привыкла видеть истины неподвижными, как звезды в ночном небе», — говорит писательница. Но, обратившись к трудам Ленина, Мариэтта Шагинян рассталась с неподвижным миром «абсолютных» истин, и тут — «небо в звездах» закружилось над моей головой, мысли в нем сталкивались, как отраженные от удара мечом, рождались от других таких ударов...»³.

Ленинская мысль охватывала любое явление во всей его реальной сложности, во всех его противоречиях, но и в «глубокой связи с целым». «Первое и главное, что меня захватило... — вспоминает М. Шагинян, — это умение В. И. Ленина подходить к каждому явлению как к движу-

¹ М. Шагинян. Главная тема жизни. «Неделя», 1970, № 16 (528), стр. 10.

² М. Шагинян. В библиотеке Британского музея. «Литературная газета», 14 февраля 1968 г.

³ Там же. Позднее писательница говорила, что понять это явление ей помогло обращение к примерам классической философии: «...ведь она рождалась диалогически, диалоги Платона, диалоги любимого мной аббата Галиани в его знаменитых «Беседах о торговле зерном» и т. д. А диалоги — ведь это та же полемика. Исконная философская форма, где истина рождается в споре» («Главная тема жизни», «Неделя», 1970, № 16, стр. 10).

щемуся, живому, меняющемуся, а не то что наклеил ярлык — и стоит на веки вечные».

Влияние ленинской мысли, ленинской деятельности отразилось и в творческой эволюции писательницы, помогло ей окончательно перейти на материалистические позиции. Стремление М. Шагинян к «подвигу труда» нашло прочную опору в реальных делах большевистской партии.

Обращение к ленинскому образу связано для Мариэтты Шагинян с январскими днями 1924 года, когда всем сердцем откликнулась она на общенародное горе, написав статью «Смерть Ленина»¹. Позднее все снова и снова вспоминаются писательнице эти горькие дни. Так, в тяжких, грозových испытаниях Великой Отечественной войны М. Шагинян возвращается мыслью к далекой январской ночи, что «не бледнеет в памяти».

«Годы не только не стерли, но все глубже и глубже, резцом по камню высекают в памяти каждую черточку пережитого. Видишь, как вчера, московскую площадь ночью, невыносимый «крещенский» мороз, туманящие глаза костры на площади, дыханье миллионов людей, замерзающие на щеках слезы. Родители несли детей на руках. Двигались часами, некоторые — обнажив головы... Каждый хотел увидеть его... навеки проститься с человеком, открывшим новую страницу в истории человечества...» «И надо было запомнить и вобрать его в память в течение кратчайшего мига, потому что за тобою теснились миллионы людей — каждый пережил в этом прощанье клятву себе самому: клятву сдержать и выполнить, сохранить и докончить дело человечества»².

Уже тогда возникло у писательницы желание осмыслить эту великую жизнь от самых ее истоков: «...У меня это горе вызвало потребность пойти на фабрику, побыть в коллективе рабочих людей и по возможности — туда, где еще памятли были следы работы молодого Ленина девяностых годов, на фабрику Торнтонa, связанную с первой написанной Лениным прокламацией»³. Писательница как бы хочет пройти тот же путь, каким шли молодые револю-

¹ Газета «Жизнь искусства», 1924, № 5.

² М. Шагинян. Народная клятва. «Труд», 21 января 1942 г.

³ М. Шагинян. Семья Ульяновых. Очерки. Статьи. Воспоминания, стр. 666.

ционеры девяностых годов, увидеть их глазами жизнь русского рабочего класса.

Именно в этом раннем цикле очерков о ленинградских текстилях определилась ленинская тема: здесь ее первая завязь. Воссоздать живой ленинский облик, поняла писательница, можно, лишь уйдя в самую глубь действительной жизни, встречаясь, работая рядом с современниками Ленина или с теми, кто продолжает его дело сегодня.

В замыслах Мариэтты Шагинян обрисовался и другой подход к ленинской теме — стремление исследовать движение мысли великого современника, познать круг проблем, над которыми он размышлял. Уже в конце 1924 года писательница записывает в дневниках (27 ноября): «Задумала... (с наслаждением от самого процесса труда) проделать работу «Ленин об искусстве», прочтя для этого все, что только им написано и говорилось». Отдаться этой задаче писательница собиралась надолго, рассматривала ее началом серьезного исследования. «Работу разделю на три части,— записывала она для себя.— Материалы (в хронологическом порядке по времени). Систематизация (по отдельным общим и частным вопросам.) Выводы. Честно проработать над ней придется года два, а то и три»¹.

Первые замыслы и наброски, первые очерки — все это было подступами к теме, нащупыванием путей к ее художественному воплощению.

Образ Ленина, его жизнь, его время выдвигали перед художником сложные творческие задачи. Узловая проблема реалистического повествования, раскрытие многообразного взаимодействия героя и эпохи, социальной среды и отдельного человека, приобретает новый аспект: не только эпоха определяет формирование личности, но и личность накладывает неизгладимый отпечаток на весь облик своего времени, наиболее верно и точно выразив главные тенденции развития исторического процесса.

Задумываясь над этой великой темой еще в 1920 году, Максим Горький говорил о необычайной сложности изображения В. И. Ленина, человека, значение которого трудно объять, того, чья деятельность определяет будущее не

¹ М. Шагинян. Дневники, стр. 99.

только России, но всего человечества, кто «на нашей планете вертит рычагом истории...».

Взвешивая, оценивая собственные силы перед лицом столь грандиозной задачи, Горький сознавался: «И я думаю, что я не найду, хотя и считаюсь художником, слов, которые достаточно ярко очертили бы такую коренастую, такую сильную, огромную фигуру». Он добавил: «Я видел крупных людей, знал Толстого и еще кое-каких, но эта колоссальная фигура заслоняет их...»¹.

Итак, Максим Горький, со всем его творческим опытом, со всей присущей ему силой зрелого мастерства, все же останавливался в нерешительности перед сложностью подобной художественной задачи.

Изображение В. И. Ленина, революционного деятеля нового типа, поистине не всякому по плечу. Но художник, который на это решился, ясно сознавая всю ответственность перед историей, строго взвешивая свои силы, как некогда сделал это Максим Горький, должен отважно пускаться в неведомый путь творческих поисков, искать и находить новые формы, новые изобразительные средства, новый метод воплощения великой темы. Немало советских художников прошли этим путем исканий, среди них и Мариэтта Шагинян, которая посвятила разработке ленинской темы целые десятилетия своей жизни.

2

Большой цикл статей, которые сопутствовали работе Мариэтты Шагинян над ленинской темой, ее дневниковые записи тех же лет вводят в творческую лабораторию писательницы и свидетельствуют о сложности возникавших перед нею проблем.

Как и в чем изменяется жанр исторического или историко-биографического романа, каковы его границы и возможности? Как раскрыть своеобразие исторического героя нового типа, носителя, по определению М. Шагинян, «новых норм нравственного поведения»? И конечно — проблемы времени, факта, сюжета в историческом романе. Этому посвящены многие ее статьи на протяжении почти целого двадцатилетия: «Самое дорогое» (1957), «Как я писа-

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, стр. 204, 205.

ла «Семью Ульяновых» (1960), «Как я работала над «Семьей Ульяновых» (1963), «Первая половина формулы» и «Счастливая находка» (обе в 1964), «Так рождалась книга» (о «Первой Всероссийской», 1965), «Главная тема жизни» (1970) и «Нужен дар любви» (1973).

Первый вопрос, который писательница ставит в обеих статьях о работе над «Семьей Ульяновых», — это проблема времени в историческом романе. Мариэтта Шагинян отвергает какую-либо «музейность» или «архаизацию» повествования. Она полемизирует с тем, кто «думает, что основная их задача — это стилизация», и осуждает в историческом романе именно... уход в прошлое. «Чтобы воскресить эпоху, к которой относится действие романа, они часто погружаются в словесные особенности этой эпохи, возрождают архаизмы — вышедшие из употребления отдельные слова, синтаксис в его устаревших оборотах, гонятся за деталями, за формой одежды, приводят события, вычитанные из газет, — словом, добросовестно воспроизводят обстановку, а своих героев заставляют подчиняться этой стилизованной обстановке примерно так, как актеры на сцене подчиняются условиям рампы и расстановке декораций».

Этот метод «писания исторических романов» М. Шагинян считает «в корне порочным». Ведь жизнь здесь остановилась, застыла, целиком ушла в прошлое. Механическое привнесение в исторический роман речевых и вещных деталей, подробностей и примет этого прошлого не оживляет картины, но порождает лишь «архаизацию», условность, обветшание событий: «...вы начинаете чувствовать... это «прошедшее время», — говорит М. Шагинян, — именно как прошедшее, как устаревшее, как давно уже пережитое...» Время оказывается остановившимся, а герои выглядят стилизовано-условными. Не помогает попытка оживить их, даже если авторы вкладывают действующим лицам романа «ультрамодернистские чувства и афоризмы в оболочке ультрастилизованных архаизмов», все равно герои «прекрасно сознают, что живут в «прошедшем» времени».

Но время-то должно быть всегда и только настоящим, — восклицает писательница. Надо его и в прошлом понять и ощущать в движении, в развитии. Если, обращаясь к давним временам, писатель способен показать жизнь «в ее течении вперед и вперед», тогда и возникнет в историческом романе «острое чувство новизны». Поясняя

это требование, М. Шагинян рассказывает, как в процессе работы она поняла — начинать надо «с самого человека — с героя своей повести, для которого его время и есть то настоящее, современное время», каким для нас является наше. Надо «остро почувствовать своего героя» именно «в его отношении к своему сегодняшнему дню»¹. Ведь надо помнить, что «для каждого живого человека его эпоха, время его собственной жизни — всегда глубоко современны, всегда — сегодняшний день, ежечасно переходящий в завтрашний»².

Герой исторического романа живет сегодня, «сейчас», он имеет будущее, он как бы «на краю горизонта, на переднем фронте истории...».

Не оглядка назад, не остановленное, застывшее время, а именно это «естественное и необходимое ощущение» развивающегося времени и позволяет художнику верно «передать исторического человека в исторической обстановке его эпохи»³.

Еще одно требование выдвигает Мариэтта Шагинян — видеть также и диалектику развития каждой эпохи. Она рассказывает о тех советах, которые получила в начале работы от Н. К. Крупской, от всей семьи Ульяновых. Решающим было замечание Надежды Константиновны — о том, что «нельзя изображать семидесятые годы как годы, когда революционное движение затихло: оно пошло иными путями, развивалось в иных формах». Писательница признается: «...я просто открыла для себя семидесятые годы»⁴. Она пристальнее взгляделась в противоречивые события эпохи, в сложность противоборства социальных тенденций. Историческое время неоднородно, противоречиво, оно представляет расколотым «на два понятия — фронта и тыла, передового и отсталого». Герой исторического романа не может не оказаться в том узле, где сплетаются противоречивые тенденции эпохи. «Автор, становись рядом с ним... — говорит М. Шагинян, — и ты тотчас же попадешь в реальную стихию времени, будешь чувствовать в том же сегодняшнем дне истории, в каком видел и чувствовал их твой герой». И, только «воплотив в своем воображении это челове-

¹ «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 90, 91.

² «Дон», 1960, № 4, стр. 143.

³ «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 91.

⁴ «Литературная газета», 1 мая 1965 г.

ское «сейчас» своего героя», то есть поняв его в противостоянии и противоборстве различных идей и общественных сил его времени, художник имеет право «начать наращивание» исторических конкретностей языка, одежды, материальной культуры... Тогда во всех этих подробностях и деталях эпохи будет уловлено неповторимое своеобразие ее развития, ее живой дух ¹.

Нет «нейтральных», статичных деталей, фактов, событий — вне движения времени. Все это, до мельчайших подробностей, отражает сложность эпохи, ее связь с прошлым и устремленность в будущее, характер, дух ее борений. «...Исторические факты неоднозначны,— восклицает М. Шагинян.— ...В каждом факте, как в фокусе, сосредоточено бесконечное разнообразие вкладов прошлого и настоящего. Это, как море, в которое вливаются реки с притоками, а притоки с речонками, а речонки с ручьишками...» Какое богатство открывается в понятии «исторический факт», «историческое событие»! ².

Важные соображения высказывает Мариэтта Шагинян в статье «Нужен дар любви» ³, где она решительно возражает против требования соединять в историческом романе «документальность» и «художественный вымысел». Никакие «домыслы» не помогут оживить исторический персонаж, никакие документы не придадут правдивости его образу, если нет главного — «концепции времени».

Роман не может «родиться на пустом месте», утверждает писательница, он «требует сюжетной концепции, подсказанной движением жизни». И далее говорит: «Роман-эпос порождается большим планом, большим полем зрения».

Обдумывая процессы нашей литературы, ее движение от одного исторического этапа к другому, размышляя о типе советского романа — романа о гражданской войне, о стройках первой пятилетки,— Мариэтта Шагинян прежде всего обращается к тому, что происходило в самой жизни, к исторической основе, вызвавшей и обусловившей художественное новаторство в этом жанре. «Жизнь волнами больших общественных движений выносила к нам эти «сюжетные концепции» в их естественной, правдивой диалек-

¹ «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 93, 92.

² «Литературная газета», 1 мая 1965 г.

³ «Литературная Россия», 30 марта 1973 г. стр. 10—11.

тике — и литература участвовала в ней своими романами-эпосами».

Перед историческим романистом, считает М. Шагинян, всегда возникает ответственная задача: верно определив «сюжетную концепцию» эпохи, сделать ее основой своего повествования, своего «эпоса». Но это означает, что и осмысление героев в романе неизбежно обусловлено обращением к той же исторически масштабной концепции. В дневниковой записи М. Шагинян замечает: «...тема должна рождаться образно, через образы людей...» И поясняет далее: «...нельзя находить сюжет оторванно от людей, — ведь это они вынесут на своих плечах, в своих характерах, в своей судьбе сюжет в романе». А в другой, более ранней записи она говорит: «...разве не сюжетна жизнь человеческая сама по себе, без всякой выдумки?»¹.

Писательница формулирует для себя те принципы, с помощью которых следует раскрывать внутренний мир героев нового типа, — или сформированных революционным временем, или предвещавших и это время и те перемены, что принесло оно в жизнь человечества. Среди дневниковых записей 1950 года находим следующие слова: «Чтоб передать нового человека живым и цельным, надо много знать, а не только видеть, — знать и понимать весь ход вещей, всю жизнь эпохи»².

Итак, прежде всего — художник обязан показать сложную, многообразную связь героя с его временем; исследовать процесс того, как в отдельной личности преломляются духовные и социальные тенденции эпохи.

Читая и обдумывая романы некоторых современников, М. Шагинян сетует в своих дневниковых записях на «гипертрофию узкосемейного и национального начала над общественным и государственным», что ведет к снижению художественного качества подобных произведений, к возникновению «условной атмосферы». В чем же тут дело, только ли в узости той сферы, в какой действуют герои? Нет, совсем не в том, а в отсутствии исторической «концепции» времени. «...Не в том беда, что на первом плане эти личные и семейные переживания... — записывает свои размышления М. Шагинян, — а в том, что через них, через

¹ М. Шагинян. Дневник писателя (две записи: 9 августа 1951 г. и 30 ноября 1950 г.), 1953, стр. 141 и 71.

² Там же, стр. 67

эти переживания, никак не раскрывается весь большой мир нашего советского общества, словно живут люди в доме без окон и дверей»¹. К этим мыслям писательница возвратится вновь в 1970 году, в выступлении перед ленинградскими студентами, когда еще раз задумается над тем, как важно художнику видеть и понимать сложнейшие связи личности с эпохой: «Человек не один, человек — это звено человечества, и то, что он сам переживает, он переживает вместе с народом, если он делает что-то, отрываясь от общего, не участвуя в нем, изолируя себя, — получается холодное, не настоящее творчество, не настоящее искусство»². Здесь речь шла о художнике, но этой характеристике М. Шагинян придавала и более широкое значение, распространяя ее на связи любого человека с его временем.

Однако, рассматривая личность героя неотрывно от исторического процесса, писательница задумывается над тем, а чего и сам человек стдит: каковы его внутренние силы и возможности, что может он дать своей эпохе, своему народу. Об этом она говорит в статьях «Самое дорогое» и «Первая половина формулы»³, где ставит вопрос о возникновении «новой нравственной нормы» — явлении, связанном с социальными изменениями в стране, с уничтожением классового неравенства. «Мы, современники нового утра истории, своими глазами видели... на развалинах старого Российского государства, в нищей, голодной, истощенной войной стране занялся рассвет новых общественных отношений: человек человеку становился братом». Исчезло и давнее разделение на «личность» и «массу», когда «сила и правда» личности определялась ее противостоянием обществу, ее трагическими коллизиями и разрывом с окружающей средой. Теперь счастье человека обретало полноту только тогда, когда «своим поступком и мышлением он выражал мысль и волю народа», ощущал «ту слитную мощь», которая рождается от соединения «единичных усилий».

Образ Владимира Ильича Ленина и всей ульяновской семьи дал художнику высокий критерий для тех требова-

¹ М. Шагинян. Дневник писателя (запись 27 ноября 1950 г.), стр. 57 и 58.

² М. Шагинян. Главная тема жизни. «Неделя», 1970, № 16, стр. 11.

³ «Известия», 6 ноября 1957 г., «Литературная газета», 18 февраля 1964 г.

ний, какие можно и должно предъявить к отдельному человеку. В тетралогии, посвященной ленинской теме, М. Шагинян поставила себе задачей воссоздать образ творческой личности нового типа — невиданного духовного и исторического масштаба.

Именно потому писательница смело идет вслед за героем тетралогии в глубь сегодняшнего народного бытия, идет, как разведчик, как исследователь, твердо зная: «...сама жизнь Ленина содержит в себе все элементы его учения, всю теорию его и все его дела: разделения между личной жизнью и делом всей жизни у Ленина нет...» И в другом месте говорит, что изучение «каждой детали» ленинской биографии «сближает с эпохой, с его огромным человеческим подвигом, перевернувшим страницу истории»¹.

3

Первый роман тетралогии — «Семья Ульяновых» — был задуман как «роман-хроника»². Мариэтта Шагинян так определяет задачу, которую она тогда, в середине тридцатых годов, поставила перед собой: «...я захотела... чтобы глубже подойти к теме Ленина, обратиться к истокам: откуда, из какой среды он вышел... в каких условиях рос, учился, воспитывался, что на него влияло. И я решила поехать на его родину, пожить там и собрать все архивные материалы и свидетельства живых людей о том, каким был Ленин, как жила семья Ульяновых»³. Нет, на этот раз поездка ее не была журналистской разведкой. М. Шагинян попросту «без всякой командировки переселилась в Симбирск».

Обосновалась она тут прочно, получив номер под самой крышей, на чердачном этаже местной гостиницы, который состоял из четырех маленьких комнат с большой русской печью, и прожила здесь две с половиной зимы, отдав их целиком напряженной работе, причем такой, что «пи одного дня «выходного» не было», — вспоминает писательница.

¹ «Неделя», 1970, № 16, стр. 11.

² Первый вариант под заглавием «Билет по истории» появился в январском номере журнала «Красная новь» в 1938 г. Отдельное издание вышло в 1938 г. в Гослитиздате. В 1957 г. появился второй, расширенный вариант.

³ «Неделя», 1970, № 16, стр. 10.

Две эпохи соединились в этом тихом приволжском городке. Внешне он все еще сохранял свой прежний облик, «с теми же улицами, с той же зеленью, так же стояли дома Языкова, Гончарова. Старый бывший дворянский Симбирск». И Мариэтта Шагинян почувствовала себя сразу в той же исторической обстановке, что и ее будущие герои, что и старшие и молодые Ульяновы; вошла «в атмосферу начала семидесятых годов...»¹.

Писательница сразу окунулась в жизнь Ульяновска, принимала самое горячее участие во всех здешних общественных и партийных делах. «При мне вышел город в помощь деревне на уборку хлеба, и я была прикреплена к большой группе работниц швейной фабрики, с которыми несколько дней вязала снопы, а вечером составляла и вышивала нашу полевую газету...»².

Нет, жизнь не застыла на месте, город менялся, менялись и люди, раскрывали свои новые возможности. Прошла здесь интереснейшая пушкинская конференция в селе Кременки, ее организовали и самостоятельно провели сами колхозники. На этой конференции взволновал писательницу высказанный колхозниками и о в ы й взгляд на прошлое. В их речах возник образ Пушкина, не традиционный, а понятый «свежо и по-своему»; не трагический образ поэта, гонимого самодержавием, а поэта народного, утвердившего свое творчество в о п р е к и царизму и всем его прислужникам, — «веселый и сильный Пушкин». Таким видел поэта новый советский человек — «тот, кто свергнул и раздавил царя, свернул и раздавил кулака, кто отпраздновал новый закон, право на труд и долг труда»³.

С полемическим задором противопоставляет Мариэтта Шагинян речи колхозников из не приметного волжского села мнению тех, кто столь недавно претендовал на непрекращаемый авторитет в вопросах культуры. «Попробуйте сравнить это, — восклицает она, — хотя бы с пресловутыми исследованиями «Медного всадника» Мережковского или с анализом «Пиковой дамы» Гершензона, где мистически-роковое, роковое, суеверное, безнадежное смакуется и провозглашается глубиной в Пушкине!» Самым важным для

¹ «Неделя», 1970, № 16, стр. 10.

² «Дон», 1960, № 4, стр. 147.

³ М. Шагинян рассказала об этой конференции в очерке «Три речи о Пушкине», напечатанном в январском номере «Красной нови» за 1937 г.

писательницы в ее жизненных наблюдениях было обнаружение нового взгляда на явления прошлого, того свежего жизненного видения и восприятия их, которое принес человек труда.

Пребывание в Симбирске помогло М. Шагинян явственно ощутить и противостояние, и преемственность разных эпох, их невидимую связь; раскрытие этой связи легло в основу ее исторических произведений. «Город Ульяновск замечателен тем,— писала она,— что в нем очень много старой истории и с него начинается новая история».

В Ульяновске были тогда еще живы многие современники Ильича и ученики его отца, Ильи Николаевича. «Я собрала драгоценный материал воспоминаний, целый сундук»¹.

Писательница работала в местных архивах и библиотеках. Она изучила «все то, что стоит на полках кабинета Ильи Николаевича, то есть в основном педагогическую литературу двух десятилетий»², и прочитала комплекты «Симбирских губернских ведомостей». С увлечением погружилась в материалы архивов Пензы, Ульяновска и Астрахани, обнаруживая здесь совершенно неизвестные документы, которые потом по праву входили в общую Лениниану. О работе в архивах, как об увлекательных «путешествиях в прошлое», не раз повествует она в своей публицистике. «Почти в каждом из советских городов, хоть сколько-нибудь значительном, имеется отделение архива»,— пишет М. Шагинян в одном из «ленинских» очерков,— и помещается архив «чаще всего в здании какой-нибудь приспособленной под него старинной церкви. Сюда, под высокие своды, в уютные уголки разных приделов и ниш, свозят из мокрых, заброшенных подвалов груды всяких дел и документов, начиная от метрических книг и кончая ведомственными журналами»³. Писательница поистине поэтически рисует образ тех «энтузиастов», которые трудятся в архивах. Они для М. Шагинян как бы совмещают в себе многие романтические профессии: словно пограничники, они «всегда у черты розыска истины, защиты и обороны этой истины от досужих фантазий и измышлений»; словно «летчики, водолазы, геологи» — «ныряют в моря и тучи бесконечного количества неведомого и неразобранно-

¹ «Неделя», 1970, № 16, стр. 10.

² «Дон», 1960, № 4, стр. 145.

³ М. Шагинян. «Новый мир», 1937, № 11.

го материала»; словно ученые — «готовы каждую минуту сделать самое неожиданное открытие». Эта характеристика несомненно целиком приложима и к художнику слова, когда он обращается к разысканию, а затем исследованию документа. Однако писатель идет дальше: «Архив, спящий в пыльных папках под сводами старинных городских зданий, внезапно открылся мне, как могучий концентрат жизни»¹.

Но главное в методике работы Мариэтты Шагинян над историческим романом — поиски и опрос живых свидетелей событий, поездки по тем местам, где бывали, где трудились ее герои. «Много было пережито за это время в Ульяновске, а главное — большие пространства изъезжены, — рассказывает писательница. — В зимнюю распутицу (чтоб ближе к условиям далеких лет и трудностям работы Ильи Николаевича!) ездила я на разного вида транспорте, подчас и на дровнях, по тем деревенькам, а пыне колхозам, и теми дорогами, которыми ездил в свое время инспектор народных училищ, собирая крестьянские сходы, агитируя их на строительство школ, а потом открывая эти школы и помогая учителям в их нуждах, добывая для них учебники, школьную мебель, карты, тетради, вводя стальные перья вместо уже выходивших из употребления гусиных. Надо было все дороги «пощупать» своими ногами, все пересмотреть своими глазами, чтоб представить себе не только работу Ильи Николаевича, но и прелесть этой работы, огонь, которым горела его душа»².

Постепенно вырисовывались общие контуры крупного замысла. Тщательная, по-настоящему исследовательская работа позволила писательнице не только собрать богатейший материал, но и восстановить самый дух эпохи, понять ее «сюжетную концепцию», ту, без которой М. Шагинян считала невозможным создание подлинно исторического романа.

Начало ленинской тетралогии было положено здесь, в Ульяновске, где сохранялись еще приметы ушедших в прошлое лет. Замысел этот укрепляли и встречи с современниками далеких событий, — были живы члены ульяновской семьи, в общении с ними М. Шагинян могла выверять пра-

¹ М. Шагинян. «Счастливая находка». «Неделя», 1964, № 16, стр. 8.

² «Дон», 1960, № 4, стр. 147.



М. С. Шагинян. Портрет. Август 1961 г.



Празднование шестидесятилетия Мариэтты Шагинян. Март 1948 г. Стоят (слева направо): К. А. Федин, Н. С. Тихонов, Г. А. Санников, Ф. И. Панферов, А. А. Караваева. Сидят: Лидия Сейфуллина и Мариэтта Шагинян.



М. С. Шагинян выступает на торжественном заседании в связи со столетием издания эпоса «Калевала». Февраль 1949 г.



М. С. Шагинян среди участников научной конференции по изучению педагогического наследия И. Н. Ульянова. Ульяновск, 14 мая 1963 г.



Книги М. Шагинян из цикла, посвященного ленинской теме, — «Семья Ульяновых» (1969) и «Четыре урока у Ленина» (1970).



На авторской выставке Мартироса Сарьяна в Москве. 1965 г.



Чествование М. С. Шагинян в связи с ее 80-летием. Март 1968 г. В президиуме (на переднем плане слева направо): Н. С. Тихонов, М. С. Шагинян, А. А. Сурков, С. П. Щипачев, А. И. Микоян, маршал И. Х. Баграмян.



Мариэтта Шагинян. Март 1968 г.



Н. С. Тихонов вручает М. С. Шагинян Ленинскую премию. 1972 г.



*У Мариэтты Шагинян в ее рабочем кабинете в Переделькине.
Зима 1973 г. Стоит у окна Л. Скорино.*



М. С. Шагинян среди учеников бакинской школы № 15 в Дни советской литературы в Азербайджане. Октябрь 1975 г.



М. С. Шагинян. 4 апреля 1978 г.



М. С. Шагинян с внучкой Еленой в день получения писательницей Золотой Звезды Героя Социалистического Труда. 28 июня 1976 г.



*М. С. Шагинян и советский драматург Г. Д. Мдивани получают
ордена. 28 июня 1976 г.*



К. М. Симонов на торжественном вечере в Центральном Доме литераторов, посвященном 90-летию писательницы М. С. Шагинян. 4 апреля 1978 г.



Мариэтта Сергеевна Шагинян.

вильность своей концепции, точность деталей, верность понимания событий.

Обращение к истории, к социальной жизни страны, показ избранного художником героя в его многообразных общественных связях и взаимодействиях — это, конечно, основной закон реализма. Мариэтта Шагинян сама говорит о тех высоких образцах реалистического письма, которые ей особенно дороги. Так, она напоминает об уроках, какие дает творчество Пушкина. Поэт, по ее определению, «брал и пел человека не в субъективизме, не в пустом его «внутреннем мире», а в его жизни среди народа, среди земной прелести родного пейзажа (у каждого — своего), в реальной обстановке его труда, в реальных трудностях, радостях и противоречиях его общественного уклада»¹.

Формирование молодого Ленина, считает писательница, определялось духом времени, общественным развитием конца XIX века. Она пишет: «Разумеется, решающим в этом процессе было влияние самой эпохи, когда передовое русское общество еще жило традициями шестидесятых годов и было охвачено революционными настроениями семидесятых». Все это нашло свое отражение в ульяновской семье, во всей той «чистой атмосфере настоящего демократизма, высокой нравственной требовательности и большой культуры»², которая окружала Владимира Ильича в родном доме.

Еще в 1920 году в связи с ленинским пятидесятилетним юбилеем В. Воровский писал: «Подобно какому-то сказочному дереву, пустил он могучие корни глубоко в толщу рабочей массы России, а верхушкой своей упирается в те заоблачные высоты, где нагромождены научные и культурные ценности, собранные человечеством в течение тысячелетий». Критик прозревал в величественном соединении высочайшей культуры и революционного опыта народных масс ту творческую силу, которая сделала имя Ленина «символом освобождения рабочего класса не только России, не только Европы, но всего мира», повела к тому, что «мысли и чувства миллионов тайно и претворяются умом и волей одного человека в боевые лозунги масс, в пу-

¹ М. Шагинян. О языке Пушкина. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 30.

² М. Шагинян. Билет по истории (эскиз романа). М., «Молодая гвардия», 1969, стр. 15—16.

теводные звезды мощных движений»¹. Добрые традиции критиков-большевиков Мариэтта Шагинян дополняет собственными эстетическими поисками, стремясь наиболее полно раскрыть ленинскую тему, уловить характерные для той эпохи реальные связи и взаимодействия социальных явлений.

В самой гуще народной жизни ищет она корни, основу возникновения не только нового человеческого характера, но и нового типа революционного деятеля, какой так полно и блистательно был воплощен во всем идейном и духовном облике В. И. Ленина.

4

Произведения Мариэтты Шагинян «Семья Ульяновых», «Первая Всероссийская» и «Билет по истории» дают историю семьи Ульяновых на фоне революционного движения России начиная с шестидесятых годов прошлого столетия. Типичным представителем новой пореформенной эпохи предстает и молодой педагог Илья Николаевич Ульянов и его окружение. В семидесятых годах, о которых речь идет во втором романе трилогии, отец Владимира Ильича выступает уже выдающимся деятелем народного просвещения, — ученик Лобачевского и духовный соратник Ушинского, воспитавший целую когорту передовых учителей — «ульяновцев», «несших в глухие заволжские села, в русские, чувашские, мордовские и татарские деревни свет первого народного образования»². Третья часть трилогии была задумана как история восьмидесятых годов, гибели Александра Ульянова, крушения народовольчества.

Судьба семьи Ульяновых неразрывно связана с русским революционным движением. Три ее представителя — Ульянов-отец, старший сын — Александр и, наконец, Владимир Ильич, — каждый своей деятельностью, своей яркой личностью как бы олицетворяет разные исторические этапы этого движения. Писательница, рельефно, во мно-

¹ В. В. Воровский. В. И. Ульянов-Ленин. «Красноармеец», 1920, № 21—22.

² М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 6, стр. 693.

жестве неповторимо характерных черт воссоздавая эпоху, исследуя общественные процессы конца XIX века, показывает, что сама история подводит русское революционное движение к неизбежному принятию марксизма.

Книга «Семья Ульяновых» была первым подступом к теме. Отсюда и определение жанра — «роман-хроника», подчеркивающее строгую документированность повествования, глубокий интерес автора к реальным историческим событиям, правде фактов, к сложному переплетению многообразных и противоречивых социальных тенденций, ко всему, что обусловило возникновение такого явления, как реальная «семья Ульяновых».

Полноправный герой романа-хроники — «движущееся время». Оно течет, развивается, изменяя человеческие отношения — и социальные и даже сугубо личные. Герои М. Шагинян отнюдь не пассивные участники исторического процесса, они живут деятельно, отстаивая свои нравственные и социальные идеалы.

Переломная эпоха шестидесятых годов, когда было отменено крепостное право, но ограбленные, обезземеленные народные массы попали в не менее тяжкую кабалу, вынужденные продавать свой труд, как товар, — эта эпоха предстает в романе-хронике отраженной в судьбах семьи Ульяновых, наложив на нее свой неизгладимый отпечаток.

Характерен спор двух молодых учителей — Захарова и Ульянова, спор о том, что дала «реформа» народу. Захаров — талантливый словесник, натура поэтическая, эмоциональная, — страдая от тяжких противоречий эпохи, он не видит из них выхода. «Ужели ты не чувствуешь, как сильно разочарован народ, — с горечью восклицает он в разговоре с другом, — как оскорблены лучшие силы общества этим недепейшим, даже вредным, я бы сказал, документом грабежа? Дать мужику свободу без земли, на коей он испокон веку работал, как на своей, — это попросту обворовать мужика». Но Илья Ульянов, выходец из низов, из разночинцев, получивший образование лишь благодаря старшему брату, принявшему на себя заботы о семье, — понимая порочность грабительской «реформы», все же видел и движение времени, — в жизни народной что-то сдвинулось, изменилось. «Илья Николаевич поднял в темноте ночи добрые карие глаза на Захарова и сказал неожиданно, с большим чувством: «Рабство на Руси уничтожено...»

М. Шагинян показывает всю сложность развития человеческого характера, в его неизбежных столкновениях с противоречивыми тенденциями времени. Илья Ульянов сознательно и твердо не отступает от «высокой нормы» своих социальных идеалов. Именно потому он приходит в противоречие с порочным общественным строем.

Внутренний облик Ильи Николаевича Ульянова постепенно возникает в кипении драматических жизненных событий, возникает из рассказа о его повседневном труде учителя, воспитателя нового поколения людей. Деликатность Ульянова, глубокое понимание, уважение к личности ученика — все это определяло манеру его общения с людьми. «Илье Николаевичу было свойственно почти физически чувствовать чужое бытие — характер, натуру, настроение ученика, — чувствовать с подлинным внутренним равенством...» Невозможным было для него «обидеть, заподозрить, хоть чем-нибудь уязвить... и в классе тотчас почувствовали, что в каждом из них он видит и уважает равного себе человека».

Писательница рассказывает о его увлечении в юности статьей математика Лобачевского «О важнейших предметах воспитания», которую прочел он, еще будучи в гимназии¹, о том, что статья раскрыла ему богатство каждой человеческой личности, каждого ребенка. Дитя, «как семя какой-нибудь пальмы или кедра ливанского, держащее в малом своем объеме все царственно-прекрасное дерево, несет в себе множество даров природы — умственных, сердечных, телесных, и ни один не надо отсекаать — надо только развивать и растить их и доводить до совершенства». Именно это высокое и благородное представление о человеческой личности и вызывало у учителя Ульянова протест против угнетения народных масс, против того, что «миллионы детей, море человеческое, остаются без школы, без наставника, без грамоты, словно травинки в поле, вытаптываемые ногами...».

Трагизм исторического противоречия между нормальными человеческими чувствами, стремлениями и теми социальными условиями, которые утверждают неравенство, угнетение человека человеком, постепенно, со все большей резкостью и определенностью проступает для ге-

¹ Открытие и восстановление этого важного эпизода — заслуга М. Шагинян.

роя в самых, казалось бы, обыденных житейских обстоятельствах.

Знаменательна сцена переезда молодой семьи Ульяновых из Нижнего Новгорода в Симбирск, к месту новой работы Ильи Николаевича. Здесь на пароходе, медленно плывущем по волжскому простору, происходит встреча с крестьянами, которые возвращаются с «заработков». «В лежащих вповалку людях, в истомленных, худых лицах баб, повязанных по-великорусски — не на затылке, а под самый подбородок, в молчаливых мужиках, уткнувших головы в руки, в их убогих узлах, продетых на палку, в молчанье грудных ребят было что-то неподвижное до жуткости. Даже незаметно было, когда они пьют или едят. Казалось, это ехали души умерших через Стикс, только вместо гребца Харона хрипел и чавкал паровой котел».

Ульянов расспрашивает крестьян, пытаясь понять, «что была за притча в этом безмолвии»? Из сбивчивых и кратких объяснений едущих — «ему отвечали односложно и вяло», «и желтовато-восковые губы шевелились нехотя, словно с болью» — встает картина новых форм обмана трудового люда «верхами». Крестьяне ушли на заработки в большие поместья Заволжья, соблазненные высокой оплатой, которую им посулили, возможностью подправить собственные хозяйства, незадолго до того пострадавшие от засухи. Но уже начали действовать новые законы, и среди них — закон «свободной конкуренции»; «большие посулы» вербовщиков привели к тому, что «пятнадцать тысяч человек, снявшихся с места... отошли вглубь на сотни верст, а там батраков оказалось выше, чем надобно, как помещики и построили свой расчет», вот и пришлось работать за гроши, «лишь бы живыми домой добраться». Всем сердцем откликается Ульянов на горькую беду трудовых людей; подымается в нем «не жалость даже, а острая нежность к этим побитым жизнью, нежность, похожая на страдание». Он видит, что на смену старым формам угнетения пришли новые: «Вчерашний раб ныне свободен — и что же?» Он все так же темен и беззащитен, все так же его терзают и обманывают те, кто извлекает доходы для себя из его труда.

Встреча эта как бы подвела итоги долгим размышлениям Ульянова, его поискам своего жизненного пути — не только внешнего, служебного, — здесь складывалось у не-

го все хорошо, его уважали и любили, — но и пути внутреннего — как и ради чего жить.

Что же делать? — вставал перед ним вопрос и требовал прямого ответа. Стенать, как честный и не лукавый, но ведь и такой беспомощный Захаров? Или идти путем Каракозова, чей выстрел только что прозвучал на всю страну? Герой романа-хроники выбирает иное: нет, служить, служить народу, учить его... вывести из темноты к свету... И поэтому, едва приехав в Симбирск, где он принял должность инспектора народных школ, Илья Николаевич, «не дожидаясь, пока семья распакуется на новом месте», немедленно отправляется «в предварительный объезд по губернии», чтобы скорее, сейчас же начать осуществлять то, о чем мечталось, к чему рвался он всей душой. И, выехав в казенной бричке по «ровной и унылой дороге», немилосердно подбрасываемый на жестком сиденье, он все же сразу ощутил родное приволье и «с первым же крепким ветром на околице понял, что теперь пришло к нему главное дело его жизни».

Своими мыслями, стремлениями инспектор Ульянов выразил то, что возникало уже в жизни, чему старое общество никак не давало развернуться, — жажду творческой созидательной работы. Илья Николаевич охвачен тягой к «настоящему делу», которое ему видится осуществимым лишь в самой гуще народной жизни. «Скошенные поля с вороньем, крылья мельницы за пригорком, болота, заросшие очеретом с тяжелой, грязной кувшинкой; избы, как горсть опят на мокрой земле под неожиданным, холодно-ватым дождем, переливчатый ямщицкий бубенец, отгвазанный от дуги и зазвеневший вовсю, чуть отъехали от города; родные землистые бородатые лица — все это было теперь его, здесь будет он проезжать хозяином необъятной пажити, и он страстно желал работы на ней».

Переживания героя выражены в духе его времени, когда поэт сказал: «Сейте разумное, доброе, вечное...», но и пролагают пути в будущее, где, наконец, распахнулись невиданные просторы для человеческого творчества. Об осуществлении этой «жажды творить» Мариэтта Шагинян реалистически, увлеченно рассказала уже в романе тридцатых годов, в «Гидроцентрали».

Рядом с темой созидания звучит в романе-хронике и тема счастливой простой человеческой любви.

Образ Марии Александровны, жены молодого инспек-

тора, вырисовывается и в своих особых индивидуальных чертах и как типический женский характер той далекой эпохи, которая формировала тип смелых, деятельных женщин, вскоре вступивших в борьбу за равенство с мужчиной, за право на человеческое существование; женщин идейных, уходивших врачами или учительницами «в народ», в глушь российских деревень, чтобы лечить, спасать жизни или просвещать, пробуждать сознание масс; революционеров, которые стреляли в царей и царских сатрапов, а в дни Парижской коммуны сражались на баррикадах.

Писательница ищет черты, в которых запечатлен духовный облик женщин этого типа. Вместе с тем воссоздает, во всем его своеобразии, обаятельный образ Марии Александровны Ульяновой, которая вырастила и воспитала детей — революционеров уже нового времени, эпохи пролетарских революций, — и разделила их трудную, славную судьбу.

Мать и жена, — казалось бы, такова роль Марии Александровны в семье Ульяновых. Но М. Шагинян показала главное в героине романа — это Человек с большой буквы, личность крупная, сильная и благородная.

Появляется Мария Александровна в начале романа-хроники еще совсем молодой девушкой: «красива она была — это уже заметили... темноволоса, темноглаза, держалась и не застенчиво и не развязно...» Она понимает и любит музыку. И первая встреча с Ильей Николаевичем овееяна «тихими, мягкими, глубокими звуками бетховенского «Фиделио». Хорошо играет, как тогда полагалось, на «роялино» Мария Александровна и поет, — во все это вносит она нечто неповторимо «свое». «Тонкий профиль музыкантши освещали, мигая, две свечи. Она закончила прелюдию, вдохнула воздух, чуть приоткрыла губы и запела приятным низким, словно матовым, голосом, словно про себя думая песней».

Основой прочной и глубокой любви Ульянова и Марии Александровны являлось их постоянное открытие и узнавание друг друга; радостное ощущение неисчерпаемого духовного богатства человеческой личности, возникавшее из их общения, из внутренней близости.

В характере Марии Александровны была серьезность и даже вроде бы замкнутость, она — «разговаривать не любила, в обществе больше молчала», но присутствуя ей ока-

залась «легкая, изящная наблюдательность. Помолчит, помолчит, а вставит словцо — и обернутся на нее с удивлением: так свежо прозвучит словцо». Все в ней было естественно, душевно, все было «свое». Как-то в начале их дружбы, когда молодых людей объединили занятия — Мария Александровна «взялась усовершенствовать его в языках», а Илья Николаевич занимался с нею по общим предметам, — ведь девушку «влекло к книге, к ученью, которого не дал отец», и «тяготил ее недостаток систематических знаний», воспитание «на одном чтении», — вот в эти первые дни взаимного узнавания подметил герой романа, как она «улыбнулась такой своей собственной, такой прочно, внутренне своей улыбкой», что как бы осветила это «свое», неповторимое, приоткрыла для него дверцы в «святая святых».

И когда появились первые дети, Мария Александровна, хотя и целиком отдалась семье, все же сумела сохранить это «свое», столь ей присущее. Любила она и ценила возврат от семейных забот к самой себе, к своему личному, чего «не могло быть в присутствии мужа, когда круг его времени совершенно и полностью поглощал ее время». Отдавая себя семье охотно и добровольно, она не растворялась в этом круге забот, дел, любви к близким. Она умела наслаждаться и одиночеством, «спокойным, свободным, своим собственным временем», а ведь его «тоже любить не меньше, чем человека, и у каждого в жизни должно быть это свое время».

Каждому из героев романа было присуще взаимопонимание и уважение к личности другого. Их любовь зиждилась на прочной основе естественного человеческого чувства, ничем не искаженного и не замутненного. Когда Илья Николаевич ждет свидания с любимой, чтобы объяснить с нею, он, «предчувствуя великий, счастливейший перелом в своей жизни», сам «испуган бурной нежностью, ломившей его...».

Проходят годы, трудные и в личной судьбе героев, и в жизни народной. Но семья Ульяновых все крепче, внутренняя близость Ильи Николаевича и Марии Александровны все сложнее и все прочнее. Поездка в Астрахань, к родным мужа, открывает Марии Александровне новые грани его личности. «Такая простая жизнь; о такой жизни столько она прочитала романов, сеющих уважение и жалость к народу! И разве Илья Николаевич, вечный тру-

женик, не плоть от плоти судьбы народной?» А для него с возвращением жены в Симбирск из его родных краев в доме повеяло «воздухом детства», и «словно теперь только они сблизились самой последней близостью», до конца поняли друг друга. «Полные новых впечатлений, каждый по-своему в одиночку разбогатевшие, они опять были два отдельных человека, перед тем как слить две жизни в одну». Вот это слияние «двух жизней в одну», при котором, однако, каждая человеческая личность обогащается, а отнюдь не беднеет, не растворяется в другом, — все это и являлось основой той прочности семьи Ульяновых, которая позволяла им противостоять и личным невзгодам и трудным испытаниям эпохи.

Жизнь все усложнялась. Уже вся страна, даже люди, «самые, казалось бы, далекие от политики, начинали вдруг чувствовать, что одинокой судьбы, независимой жизни в мире нет, а есть судьба общества, изживаемая сообща». Писательница показывает неразрывную связь времени и человеческой личности. Но эпоха предстает в романе не монолитной, а в борении противоречивых тенденций, в движении. Судьбы людей и выражают эту борьбу исторической новизны со всем реакционным, тормозящим. В каждом из произведений своего «ленинского цикла» Мариэтта Шагинян упорно ищет и вскрывает ростки нового, даже, казалось бы, в неподвижной, застывшей действительности конца прошлого века, когда восторжествовала реакция. Но жизнь остановить нельзя, она течет все вперед и вперед, то отступая, то бурно штурмуя подступы к будущему.

Роман-хроника, во многом символически, завершается рождением четвертого ребенка в семье Ульяновых — сына Владимира: здесь истоки новой судьбы, судьбы того, «кто так просто, по-свойски пришел в мир, разворошив праздник», кому, выйдя «на передний фронт истории», предстояло своей жизнедеятельностью выразить новаторские, созидательные тенденции времени.

5

За четверть века со дня выхода первого издания «Семьи Ульяновых» произошли грандиозные исторические перемены. Разгромлен и уничтожен был германский фашизм. Возникла и прочно утвердилась мировая систе-

ма социализма. Сворачивались в разных концах земного шара победоносные национально-освободительные революции. Советский Союз отстроил и восстановил то, что было разрушено фашистским нашествием, и приступил к дальнейшему развертыванию мощной современной индустрии. Советский человек первым открыл эру полетов в космос. «Все мы, весь наш народ словно побывали с ним вместе в небесных пространствах», — восклицала Мариэтта Шагинян в день победного возвращения Юрия Гагарина на Землю. Писательница размышляет над глубоким гуманистическим значением этой победы. «Вместо орудий смерти советский воин взял с собой в путешествие добрую волю народа... мужественное сердце, прямой и ясный взгляд, верную руку». Он предстал человечеству «как солдат могучей Армии Мира...».

Подвиг советского космонавта пробудил в сердцах целых народов «не страх, опасения», а «горячее чувство внезапного общего счастья и общей гордости...». Ничем не было омрачено это величайшее завоевание человечества, а открывшиеся всем «мужество и простота советского характера», размах творчества простых людей нового мира «ярче всяких слов говорили о нравственной силе советского строя...»¹.

Новые грандиозные перемены в жизни не только нашей страны, но и всего земного шара, естественно, заставляли писательницу возвращаться мыслями к истокам, к Октябрю 1917 года, к мысли о великом зодчем нового мира.

Вначале Мариэтта Шагинян принимается только лишь за доработку первой своей книги, посвященной семье Ульяновых, готовя ее к переизданию. Планы переделок все время у писательницы изменялись. Говоря о своих новых замыслах, писательница 1 января 1957 года сообщала: «...я напряженно работаю над расширением и дополнением моей книги «Билет по истории», опубликованной в 30-х годах». Подчеркнув, что это «художественно-исторический роман», М. Шагинян тут же добавляет: «...но он полностью базируется на архивных документах». Она дорожит жизненной основой своего повествования, его исторической достоверностью. И направление намеченных

¹ См.: «Литературная газета», 13 апреля 1961 г. («Современники о своем герое»)

доделок определяет четко, как дальнейшее усиление историзма романа. «Я решила вернуться к работе над ним...— говорит писательница,— чтобы расширить исторический фон книги и написать новую главу о деятельности отца Ленина как инспектора и директора народных училищ»¹.

Тогда же, в январе 1957 года, М. Шагинян вновь выезжает в Ульяновск и здесь работает в фондах Дома-музея В. И. Ленина, в областной библиотеке и в областном госархиве, изучая новые, только лишь открытые документы о педагогической деятельности Ильи Николаевича Ульянова². Местный архив обладал большими богатствами, здесь хранились 620 комплектов газет, почти за целое столетие, начиная с 1865 года; хорошее собрание рукописей и документов, в том числе отчеты И. Н. Ульянова о состоянии народных училищ Симбирской губернии за 1871—1880 годы³.

Рассказывая в Ульяновске о своих планах, М. Шагинян упомянула, что собирается на основе новых материалов «описать Первую Всероссийскую Политехническую выставку 1872 г. в Москве и показать ее большое влияние на педагогов тех лет, в частности на Илью Николаевича, много сделавшего для введения политехнических пособий в школы и для метода наглядного обучения»⁴.

Постепенно план переделок уточнялся, становился конкретнее, новый материал распределялся по главам, оформляясь композиционно. «По первым главам»,— писала М. Шагинян, можно увидеть «характер вносимой мною переработки» в роман о семье Ульяновых. И далее перечисляла основные моменты задуманной его реконструкции:

«а) слегка расширяю исторический фон; в) очень развиваю образ Ильи Николаевича, как педагога, не отступая ни на шаг от документированных данных; с) прибавляю после главы 14-ой еще главы 15-ую, 16-ую и 17-ую».

Далее М. Шагинян излагала предполагаемое содержание новых глав: «15-ая, проезд И[льей] Н[иколаевичем] деревенских школ Симбирской губернии, усиление исторического фона.

¹ «Литературная газета», 1 января 1957 г.

² «Ульяновская правда», 30 января 1957 г.

³ Там же, 9 февраля 1957 г.

⁴ Там же, 30 января 1957 г.

16-ая — полная и яркая картина Первой Всероссийской Политехнической выставки в Москве и участие в ней И. Н. Ульянова.

17-ая. Съезды народных учителей, проведенные за 1873 г. И. Н. Ульяновым по Симб[ирской] губернии.

18-ая. Доведение до начала 1874 года, — с отд[ельными] штрихами самой ранней детской биографии Ильича, пронизывающей все три главы»¹.

Однако и эти планы были изменены писательницей в процессе работы над книгой.

«Билет по истории» во втором его варианте 1957 года, спустя двадцатилетие, когда эта книга получила новое название — «Семья Ульяновых», сохраняет свою первоначальную структуру. М. Шагинян лишь обогащает исторический фон, делая разнообразные вставки по ходу повествования, которые, не нарушая композиции романа, расширяли картину событий. Так введены были упоминания о волнениях в Пензенской губернии, о бунтарских выступлениях и в других деревнях; о «приездах из имений перепуганных помещиков» и речи профессора Щапова на «панихиде по мученикам Бездны», расстрелянным царскими властями. Существенным было добавление путешествия Ульяновых по Волге из Казани в Нижний Новгород, что позволило дать социально-экономический анализ жизни Центральной России. Но особенное внимание уделила писательница тем событиям и фактам, которые раскрывали личные и духовные связи Ильи Николаевича с передовыми людьми его эпохи: о влиянии Лобачевского на судьбу молодого Ульянова, о деловой полемике симбирского инспектора с педагогическими воззрениями «просвещенного помещика» барона Корфа и его «народными школами», о связях Ильи Николаевича с Ушинским. Здесь были использованы писательницей результаты предпринятых ею новых исследований, новых поездок по «ульяновским» местам.

Во второй вариант романа «Семья Ульяновых» из намеченных Мариэттой Шагинян новых глав — 15-й, 16-й и 17-й — была введена только пятнадцатая, где рассказ о деятельности Ильи Николаевича, о его объездах школ Симбирской губернии дает впечатляющую картину жизни целого края к концу XIX века.

¹ Письмо к Л. Скорино от 3 марта 1957 г.

Писательница отказалась от «семнадцатой главы», в которой первоначально намеревалась развернуть открытый ею интереснейший документальный материал об учительских съездах — уездных и губернских, проводившихся во второй половине прошлого века Ильей Николаевичем Ульяновым. О них расскажет она позднее в статье, написанной к открытию уже в наши дни Всесоюзного учительского съезда¹.

Опыт «ульяновских» съездов, «длившихся каждый по месяцу», заключался в том, что на них не раздавалось никаких отвлеченных речей, а шли показательные уроки — «и вечером обсуждение всеми делегатами услышанного и увиденного за день». Изучение сохранившихся протоколов позволяет охватить мыслью и понять «организаторский талант огромного педагога Ульянова», несомненно оказавший влияние на Владимира Ильича, ставший для него образцом.

«Когда читаешь протоколы вот этих съездов, — говорит М. Шагинян, — все время находишься в конкретном мире живого человеческого деланья. Каждый учитель проявляет свою инициативу, каждый урок по-своему оригинален; и на каждом его обсуждении чувствуешь, как духовно растет и обогащается его участник, делегат съезда... Происходит накопление профессионального опыта, выделяются интересные приемы, дающие лучший результат... осуждаются и отвергаются приемы неудачные, уроки холодные, подходы неумелые». И самое главное — «подхватывается индивидуальная инициатива», обогащается общими творческими поисками и находками «живое человеческое деланье».

«Семнадцатая глава» не вошла в первую книгу «ленинской тетралогии», но ее тема — развитие народной инициативы — проявилась во многих эпизодах второго романа.

Интересна судьба «шестнадцатой главы», намеченной планом переработок от 3 марта 1957 года. «Шестнадцатая глава» переросла рамки, первоначально ей отведенные, и развернулась как самостоятельное художественное целое. Именно она и превратилась в новую книгу задуманного Мариэттой Шагинян романтического цикла.

¹ М. Шагинян. Мысли к съезду. «Литературная газета», 3 июля 1968 г.

«Я работаю сейчас над второй частью трилогии «Семья Ульяновых», — так в апреле 1958 года говорит о своих творческих планах писательница¹. «Она будет называться «Политехническая выставка» и охватит период с 1870 по 1873 год. В начале 70-х годов в Москве состоялась первая русская политехническая выставка. Илья Николаевич Ульянов вместе с народными учителями тщательно изучал ее, и это сыграло большую роль в формировании его педагогических идей...» Но и в приведенных высказываниях писательницы вся серьезность ее собственного замысла еще не была ею самой полностью определена. А между тем Мариэтта Шагинян здесь, в этой новой работе, вновь поставила проблему — личность и история. Что может сделать отдельный человек? Каковы те требования, которые должно предъявить к нему, даже если он всего лишь «простой человек» своего времени?

В советской литературе на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов шли споры о роли рядового, массового человека в истории². В полемике с концепцией «героя», «выдающейся» личности, заодно отвергали и понятие «передового» — сознательного начала в развитии общества. Отказывались от изображения различий, реально существующих между людьми, сознательно участвующими в историческом процессе, и теми, кто только пробуждается к историческому бытию. Именно стихийного, «нутряного» героя и объявляли главным персонажем «правдивой» литературы — непритязательного, доброго и честного «по природе» своей, патристичного по внутреннему инстинкту, и выводили его на обочину современной социальной жизни, а часто и за пределы трудового коллектива.

Мариэтта Шагинян и в своих романах и в публицистике утверждала высокую значимость сознательного начала в жизни общества и в жизни отдельного человека: он многое может и многое с него спросится. Об этом говорят и ее романы о семье Ульяновых, семье столь типичной для своего времени и одновременно столь необыкновенной.

¹ «Литература и жизнь», 6 апреля 1958 г., № 1.

² См. хотя бы дискуссию, развернувшуюся вокруг статьи Л. Скорино «Так ли прост простой человек?» в журнале «Вопросы литературы», 1960, с № 6 по № 12, в которой приняли участие многие советские критики: Л. Новиченко, С. Штут, Г. Бровман, А. Караганов, А. Петросян, Д. Николаев, Виктор Панков, Г. Алибекова, В. Озеров, а также Т. Трифонова в журнале «Октябрь», 1960, № 12.

Переступив порог этого дома, «войдя в атмосферу» его, «почувствовав историческое время и среду с позиции этой семьи, глазами и обычаями ее,— говорит М. Шагинян,— я не могла не заметить удивительной нормальности этой семьи, той нормальности, которая уже переходит в нормативность»¹. Писательница имела счастье познавать своих героев не только через документ, историческое свидетельство, но и в жизни, общаясь с ними, вглядываясь в поступки, непосредственные проявления мысли и чувств, вдумываясь в их обычаи.

Обогащая жизненные впечатления историческим исследованием, писательница приходит к важным для себя выводам: «...все время пребывая в их атмосфере, в их среде, на их общественно-исторической позиции, я неотступно ощущала высокую нравственную норму, неотступно жила под воздействием этой нормы, и мне на каждом шагу открывалась общечеловечность того, что я считала личною историей семьи Ульяновых».

«Высокая норма» — требование, неизменное для М. Шагинян при ее оценке человека. Но именно обращение к ленинской теме раскрыло писательнице на примере «нормальной семьи» конца XIX века возможности отдельной личности. Не исключительные условия у героев романа «Семья Ульяновых», а обычные для их времени, их среды. Но в этих самых условиях они проявляют и утверждают свою «высокую норму» нравственной и духовной требовательности.

Время — живое, движущееся, изменяющееся — выступает у Мариэтты Шагинян одним из главных героев повествования. В романе «Семья Ульяновых» развитие исторических событий идет как бы рядом с личными судьбами членов этой семьи, пока прямо и не задевая никого из Ульяновых. Но все же они люди своего времени, история сплетается еще невидимыми нитями с частной жизнью героев, освещает ее грозowymi зарницами близящейся социальной бури, пронизывает ощущением нарастающих перемен. Во второй части тетралогии приметы грядущих времен воплощены в образе Первой Всероссийской Промышленной выставки, связавшей в романе в единый узел множество событий, людей, жизненных тенденций.

«Первая Всероссийская» говорит о процессе рожде-

¹ «Вопросы литературы», 1963, № 7, стр. 94.

ния в самой гуще народной людей нового типа, о пробуждении масс к исторической деятельности. Отсюда и более сложная структура нового романа. Если «Семья Ульяновых» представляла как бы жизненной хроникой одной семьи и действие неторопливо развивалось во времени, то во второй книге тетралогии в центре поставлено историческое событие, превращающееся в узел социальных противоречий.

Вокруг промышленной выставки сплелись, в ней как бы материализовались «скрытые исторические процессы, не видные до времени невооруженному глазу современника». Однако писательница раскрывает и эти закономерности пореформенной эпохи, и самое направление исторического хода событий, столкнув на пороге выставки героев, выражающих противоречивые тенденции своего времени.

Здесь и военный министр, один из организаторов промышленной выставки: блестящий военный историк, тяготеющий к просвещенному абсолютизму, который «почти физически страдал от российского отставания, от российского невежества». Его помощники, вроде генерал-адъютанта Исакова, говорившего: «Нам нужен грамотный, знающий солдат, а значит — грамотное, знающее крестьянство, а значит — подготовленные, образованные учителя, умеющие преподавать».

Здесь и представители молодого русского капитализма — заводчики, промышленники нового типа, которые уже понимают, что «техника русскому человеку позарез нужна и технические школы необходимы, как хлеб насущный», но и страх как опасаются «ученого рабочего».

Здесь и яростный противник выставки, реакционер, министр просвещения, рассылавший грозные циркуляры, требования: «чистить, следить, замечать, исключать...» И эти начальственные послания «вились и завивались сейчас колечками вокруг каждого, кто причастен был к делу народного образования».

Писательнице присуще мастерство социальной характеристики. Несколько беглых портретных штрихов, жест, внутреннее движение, метко ухваченная бытовая деталь — и персонаж предстает во всем своеобразие его среды. Зачастую характеристика открыто сатирична — так, сатиричен портрет Александра Второго. В актовом зале Пензенского дворянского института висит этот портрет,

олицетворяя собой историческую бессмыслицу даже «реформированного» самодержавия: «...еще молодое холерическое лицо с косо срезанным лбом, трижды перекрученным пухлым усом недоуменно вскидывало под потолок свои выпуклые водянистые глаза моржа».

Социальные характеристики Мариэтты Шагинян, так же как пейзажи, полны внутреннего движения, динамики противоречивых тенденций. Они играют и сюжетную роль. Беседуя с разными людьми о Симбирской губернии, инспектор Ульянов получает характеристику положения дел в оценках разных социальных слоев. Вот перед ним «завезжий помещик, снисходительный симбирский дворянин с какими-то пестрыми от крашения усами и со следом монокля в разношенном, старом птичьем веке, из промотавшихся заграничных праздноташаев...». Весь вид этого персонажа, каждая деталь внешнего портрета свидетельствует и о его собственном жизненном закате, и об обветшании целого класса. И этот бегло, на ходу, но так исчерпывающе обрисованный писательницей персонаж видит лишь угасание жизни вокруг, словно с развалом старых форм хозяйствования разорение приходит на симбирские просторы; все сдвинулось, поползло, все разваливается, и уже ничто не поможет, не спасет: «ни травосеяние, ни плодопеременная система даже как опыт не идут, не прививаются,— жалуется помещик,— ну и от машин нет проку, особенно с освобождением крестьян; рухнула культура земли, рухнула и охота возиться с ней...»

Но совершенно иной взгляд на вещи у купца, уже почувствовавшего волю, размах для своего хищнического предпринимательства. Он полон сил, энергии, оптимизма. «Он торговал в Симбирске лучшими каретами и выездами, имел дом на Московской, каретное заведение во дворе дома, рабочих и даже агентов для разъезда по губернии». Весь вид этого персонажа говорит о крепкой его жизненной хватке, о том, что своего он не упустит, а планы у него большие. Беседуя с учителем Ульяновым, рассказывает о том, что в губернии бывает восемьдесят две ярмарки в год и «товаров привозят и на шесть, а то и на семь миллионов, оборот делают...». Посмеивается над купцами в драмах Островского: не то теперь уж, не то... «таких дурачков в смазных сапогах да с поклоном до земли» уж не увидишь или, к примеру, «самодуров, окромя водки в рот ничего не берущих»,— да это вроде «музейных чучел»,

Времена не те: «купец уже с десять годов как привык и к речи другой и к фасону другому, — иначе ведь и капитала себе не составишь». И Ульянов, глядя на собеседника, видит, что одет тот был «в добротный сюртук и в ботинки мягкой кожи на такой подошве, что и скрипу не давали». Это уже люди новой формации, уверенные, что будущее за ними. И потому, если помещику виделось, что «в губернии и земля дичает, и культура глохнет, и жить глухо, и вообще самое печальное место на Руси — это Симбирская губерния, с ее падающими урожаями, уходящими в воспоминание богатствами заливных лугов... да и лесами, отступающими из году в год...» — то купцу открывалось иное: по его словам, «губерния — росла и росла», «промыслы открываются на каждом углу», богатеть стали «через торговлю и промысел», вот не хватает только железных дорог, пути в Сибирь, к ее богатствам.

Сталкиваются две социальные позиции, два противоположных жизненных взгляда.

Но писательница ищет главное — а что думает трудовой человек, каков его взгляд на движение жизни? Она прозревает этого нового героя истории.

В романе «Первая Всероссийская» рассказывается, как из глубин народного океана подымается могучая волна народной мысли, народной инициативы. На выставку приезжают со всех концов России учителя: из маленьких сельских школ, из провинциальных городков. «Одетые по-разному: одни — в обычной городской одежде, именовавшейся в те годы «немецкой», другие — в русских кумачовых рубашках, чисто постиранных, в поддевках и шароварах, собранных в смазные сапоги, блестящие от дегтя», веселые, любопытные, радостно возбужденные. Всем им присуща напористая жажда знаний, стремление как можно больше получить от столичной науки.

С народными учителями связан в романе столь излюбленный Мариэттой Шагиной «гётеанский» мотив — превращения маленьких «захолустных Веймаров» в кипучие центры духовной жизни народа. Но теперь «просветительское» звучание этого поэтического мотива отступает перед боевым, новаторским, революционным.

Коллективный портрет народных учителей, приехавших на выставку, этих представителей трудовой демократической интеллигенции России, всеми корнями своими неразрывно связанных с народными низами, складывает-

ся из резко очерченных индивидуальностей. Всё это по отдельности люди неповторимо своеобразные, но вместе они составляют новый человеческий тип — тех, кому «не давали инициативы», как заявляет один из героев романа, и кто начинает уже забирать эту жизненную «инициативу» в собственные руки.

Естественно и закономерно выступает из этой многоликой, яркой, энергичной народной среды образ Ильи Николаевича Ульянова, инспектора народных училищ. Он возникает на фоне волжского привольного пейзажа, среди полей и лесов, среди маленьких тихих нищих деревень. Надолго отрываясь от семьи, странствует симбирский инспектор по огромной губернии в нескончаемых служебных разъездах: и «осенью, когда суха земля и только шуршит на дороге опавший лист», или когда почва «набухла от многодневного дождика», «дорога раскисла и расплзлась и чуть начался день, а уже стало темнеть», да и зимой, в самые занои, в суровые холода. Тут-то и прорисовывается одна из важных черт этого характера — глубокий и стойкий интерес к своему делу.

Деятельность молодого инспектора Ульянова всегда имела «практический результат», нужный для жизни, для людей, говорит писательница. Все, что с первых же дней новый инспектор предпринимал, не имело «и отдаленного даже сходства со «случаем», с «настроением»... но было как бы звеном единой обдуманной цепи, развивавшейся без обрыва». Вот он — Илья Николаевич, спокойный, мягкий, «с виду такой уступчивый, веревки из него вить, — а камни точит по капельке своим упорством. Десять раз скажет, сто раз проверит, сам пересмотрит, — и, как рыбак свой невод, тащит свое дело тихо, без дерганья, все целиком тащит и приволакивает рыбу... А невод штопает, чтоб был цельным, и знает, где какая клетка слаба». И, поглядывая на него и оценивая его труд, сослуживцы или начальники иной раз и скажут со смущенным восхищением: нет, он — это не мы с вами... «Ульянов — кремень, твердыня, есть в нем, знаете ли, как бы это сказать, система, последовательность, трудовой навык».

Современники улавливали в Илье Николаевиче те черты нового отношения к труду, к жизни, которые уже явственно проступали в образах народных учителей пореформенной эпохи. Илья Николаевич выделялся в казенной бюрократической среде, которая его окружала по

службе. Бесконечно далек был он от таких людей, как «владыка Евгений, кто епископским своим посохом избивал учеников духовной семинарии», или как «директор мужской гимназии Вишневский, объедавший и обиравший свою гимназию», и даже местный помещик-либерал Назарьев, который, предостерегая инспектора от слишком смелых действий, неизменно повторял: «Голубчик мой, да ведь не поймут, не поймут...»

Но тут-то и проявлялось то новое, что имелось в характере Ульянова и что привлекало к нему сердца окружавших его, вызывало удивление и уважение к нему: «Ласковый и мягкий,— это да; переложить помаленьку на его плечи всю работу по школьному делу, а кстати и ответственность — это да. Но дальше была заминка...» Симбирские деятели «увидели вскоре в Илье Николаевиче неожиданно твердую основу, не их обыкновения, не их типа».

Появление людей нового типа было, конечно, еще не очень-то ясно современникам. Зачастую подмечали лишь разрозненные черты исторически складывавшегося характера, уважали работоспособность, честность, правда, считали это «донкихотством», иногда с опаской присматривались к симбирскому инспектору и его соратникам, ждали, когда у них «руки опустятся и поутихнет жар». Но не видели главного — что Ульянов и «ульяновцы» принадлежат к тем, кто расковывал народную «инициативу». «...Принято было говорить со вздохами: «Что прикажете делать? Людей нет, нет людей!» А вот инспектор словно сеял и возвращал их вокруг себя».

Лирически, с большой любовью рисуя подвиг жизни своего героя, Мариэтта Шагинян показывает вместе с тем, что движение истории идет дальше «просветительских» или народнических идеалов. Личная судьба Ильи Николаевича внутренне трагична. В книге «Билет по истории», которая названа самой писательницей «эскиз романа», Мариэтта Шагинян подходит к восьмидесятым годам, к периоду «безвременья», говорит о крушении надежд старшего Ульянова, о том, как он убеждается — «служение народу» невозможно, когда у власти угнетатели этого народа. Опять надо искать новые пути. Но сделает это его сын — Владимир, а сейчас, рассказывая о встрече в пути Ильи Николаевича со старшей дочерью, в декабре 1885 года, во время его инспекторской поездки по Сызран-

скому уезду, Мариэтта Шагинян пишет: «...в мрачном настроении дочь с отцом ехали под одной полостью почтовой кибитки по заснеженной столбовой дороге, скрипучей от крепкого мороза, в унылые декабрьские сумерки. Отец необычно для него говорил с ней о своих делах горько, даже, как ей показалось, безнадежным тоном, ругнул под ямщицкий бубенец бездарную политику правительства, закрывавшего земские школы... И ей и ему казалось, что под полостью они везут только свое, личное настроение, свои неважные домашние дела, свою частную судьбу семьи Ульяновых,— но с ними ехала и завывала в ветре, мелькала в скудных придорожных хатенках, свистела в ямщицком кнуте, горбилась в согнутой спине ямщика судьба всего русского общества этой поры «безвременья», самой тяжелой, мрачной и как будто не имевшей просвета реакционной поры восьмидесятых годов»¹.

Но мотив преемственности эпох, преемственности поколений все сильнее звучит в «ленинском цикле» Мариэтты Шагинян. Уже возникла, окрепла талантливая, пытливая, работающая порода «ульяновцев». Это тип людей, которые пойдут потом в марксистские кружки, составят прочную опору большевистской партии.

Многие черты характера старшего Ульянова как бы освещают, предсказывают основное в характере Владимира Ильича Ленина. Живой интерес к трудовому люду, понимание его повседневных забот и нужд; всегдашнее стремление изучать реальные процессы действительности; теория, которая неотрывна от практики, и, наконец, умение вырастить людей, давать простор народной инициативе,— все это перейдет в наследство от отца к младшему Ульянову.

6

Обдумывая уже сделанную работу, оглядываясь на пройденный путь, сама писательница так оценивает романы «Семья Ульяновых» и «Первая Всероссийская»: «То были подступы к Ленину через изучение 60-х и 70-х годов и образы его семьи и детства». Теперь вставали новые и еще более сложные задачи. «Между тем время шло...—

¹ М. Шагинян. Билет по истории. М., «Молодая гвардия», 1969, стр. 21.

писала 16 июня 1968 года Мариэтта Шагинян, — а тема «Ленин», сам Ленин, мудрый, взрослый, учитель, преобразователь жизни, открывший новую эру не только в социально-политической области, но и в этике, в философии, в теории познания, — оставалась все еще впереди. И я решилась, наконец, приступить к ней. Так родилась, вернее — начала рождаться, самая трудная, самая увлекательная книга в моей жизни. Я назвала ее «Четыре урока у Ленина»...

В лирико-философских очерках, объединенных этим общим заглавием, Мариэтта Шагинян поставила себе трудную творческую задачу. Если в первых романах писательница воссоздавала переломную эпоху конца XIX века, то в очерках обращается она к веку XX, ищет пути к осмыслению и раскрытию внутреннего мира своего главного героя. Правда, она оговаривается, что в новой книге «затронуты лишь отдельные моменты ленинского мышления, отдельные особенности его теории познания, отношения его к проблемам нравственности, к творчеству художника, к поведению человека. Это действительно только четыре урока у Ильича...».

За прошедшие десятилетия советской литературой был уже накоплен опыт в разработке ленинской темы. Первые к ней обращения отражали живое, непосредственное восприятие личности В. И. Ленина современниками, теми, кто видел его, слушал речи и выступления, в собственной повседневной практике познавал силу его исторической правоты. Мариэтта Шагинян вспоминает: «Моему поколению выпало величайшее счастье наблюдать слово Ленина в его мгновенном превращении в дело»¹.

С первых лет революции шел процесс осмысления современниками происшедшего на их глазах великого исторического перелома, а также личности человека, наиболее полно воплотившего в себе сущность и творческую силу революционных перемен. О Ленине Валерий Брюсов писал: «...был одно мгновенье в веках; но дел его объем превысил жизнь, и откровенья его — мирам мы понесем».

Каждый художник, воссоздавая ленинский образ, ка-

¹ М. Шагинян. Четыре урока у Ленина. М., «Молодая гвардия», 1970, стр. 7, 5.

ким он запечатлелся в душе, выделял для себя наиболее важные черты. Н. Полетаев замечал ленинский «века пронизывающий взгляд»; «земной Вожатый народных волей» — торжествующе называл его Брюсов. Есенин вглядывался в того, кто рисовался ему — «суровый гений», видел его властно направляющим в неведомый путь смятенные народы, которых все еще «огнем и саблями сверкая, междуусобный рвет раздор». Но поэт с изумлением видел в Ленине и человечнейшего из людей; он «глядел скромней из самых скромных, застенчивый, простой и милый», — и Есенин сознавался: «Я не пойму, какою силой сумел потрясть он шар земной?»¹

Николай Тихонов в поэме «ВЫРА»² творчески выявляет в облике вождя революции невероятный сгусток энергии, накал мысли, неукротимую способность упрямо, настойчиво извлекать необычную суть обыденных явлений, прокладывать ясный и бесспорный путь сквозь путаную их жизненную сумятицу.

Происходит жестокое идейное столкновение на Четвертом Съезде Советов по вопросу о Брестском мире. Вздорраженный, взъяренный зал, где «рокочут анархисты, возводя курки», и «ныряют соглашатели», просверкивая по углам «чешуйчатостью рыбьей», где «по лицам раскаленным проносится метелица». И всей этой сумятице идей, желаний, требований противостоит выступление Ленина; слова его словно айсберг, нависающий над «Титаником»: «но входит ледяная, светящаяся глыба» — и... «зала разорвана». Противники Брестского мира распуганы, — «тонут соглашатели»: «точно опять погибает «Титаник», — рты перекошены, в трюмах — вода».

И реакция расколовшегося зала, волнение людей, захваченных ленинским анализом громокипящих событий, ленинской правдой:

...гром нарастает — кусками и ходко

Холмы рукоплесканий сошлись и разошлись.

Рук чернолесье метнулось навстречу...

Мариэтта Шагинян, так же как и Николай Тихонов и многие другие ее современники, в первых попытках вб-

¹ С. Есенин. Ленин (отрывок из поэмы «Гуляй-поле»). В кн.: «Страна советская». Тифлис, 1925, стр. 55—58.

² Николай Тихонов. Поэмы. М. — Л., Государственное издательство, 1928, стр. 5 и 6.

площения ленинского образа пробовала передать живое, непосредственное восприятие исторической личности. В романе «Кик» возникает сцена, где коммунист Львов во время партийной дискуссии слушает выступление Владимира Ильича. Его захватывает трезвая, организующая сила творческой мысли Ленина. Чувства героя романа Мариэтта Шагинян передает в лирико-полемических отступлениях. «...Пока выплескивалась в литературу,— пишет она,— истерическая струя снегопада, метелей, ветров и создавались памятники всеобщего умосматия, всеобщей сдвинутости и сброшенности с места, вьюгой проносясь перед обезумевшими обывателями»,— в это время на виду у всех, «освященный прямым лучом прожектора, стоял небольшой человек, рубя ладонью по воздуху в такт своей речи, щурясь из-под крутого лба, и пиджак танцевал, подымаясь под мышками вместе с поднятой рукой...».

Но именно сквозь эти полемически подчеркнутые прозаические детали в человеке, столь реальном, обычном, как бы сливающимся с массой других людей, именно в нем — осознает герой — «эпоха сосредоточила то, что латиняне называют *ratio*, свой интеллект, здоровую прямизну духа...», через него эпоха познавала самое себя.

Конфликт Цектрана с «водниками», казалось бы, чисто деловой, ведомственный даже, оказывается, затронул узловые проблемы времени, проблемы организации масс. «...И уже над этим конфликтом реяли сотни надстроек, теоретические мечи скреплялись в брошюрах и листовках, создавались комментарии, буфера...» Но, вопреки всему этому смятию умов, сумятице идейных столкновений, в дискуссии определилось ясное и трезвое начало: «...и только одна лопаткой воздетая ладонь... рубила перед собой сгущенный воздух, пересекая его ослепительной ясностью здравого смысла».

Герой романа, «смущенный и взволнованный», слушает резкие слова Ленина, выдвигавшего требование «проверки практического опыта». И вместе с другими участниками заседания Львов постепенно начинает испытывать «странное облегчение», ощущение какой-то утренней ясности, как бы перспективы целого прозрачного дня впереди,— в его сердце упрямо звучат ленинские слова, он «заряжен ими и готов к действию»: «организуите свой опыт», «изучайте свой опыт», «разбирайтесь в том, что из этого

вышло». Слова простые, даже прозаичные, а какой простор они открывали для творчества.

Спустя полвека, уже в наши дни, Мариэтта Шагинян вспоминала ленинские «первые декреты в первые дни и месяцы революции, когда многие из нас, потрясенные до глубоких основ, не чувствовали устойчивой почвы под ногами. В этом смятении ясные, короткие, мудрые ленинские декреты, понятные всем и каждому, уверенные и внушающие уверенность, прорезывали нашу действительность, как молнии грозное небо,— и все вокруг принимало четкие очертания, укладывалось в новые формы бытия». Говоря об этих далеких днях, писательница находит здесь истоки своих творческих исканий: «Мне, страстно любившей логику и ясность, ненавидевшей путаницу и смуту, первой ступенью к познанию Ленина, первой любовью к Ленину стали эти декреты. Я читала их, как читают стихотворения. И это они привели меня к ленинской теме»¹.

Цикл «Четыре урока у Ленина» состоит из отдельных очерков: «Воспитание коммуниста» (1964), «По следам Ильича» (1967), «В библиотеке Британского музея» (1968) и «Рождество в Сорренто» (1968)². Писательница говорит: «Два первых очерка — это два урока ленинского отношения к миру, этическое раскрытие ленинского образа. Третий — философское раскрытие. Проблемой четвертого является отношение Ленина к искусству, взаимоотношения с Горьким, споры с ним и дружба».

Метод исследования, разысканий, анализа, документов, фактов остается неизменен и здесь. Историческая, социальная деталь по-прежнему на вооружении у художника.

Так, получив в библиотеке Британского музея копии драгоценных ленинских документов, связанных с оформлением Владимиром Ильичем входного билета в читальный зал, писательница скрупулезно извлекает «из сухо-

¹ М. Шагинян. Четыре урока у Ленина, стр. 5.

² Первые три очерка опубликованы в журнале «Октябрь»: № 6 за 1964 г., № 6 за 1967 г., № 3 за 1968 г. Очерк «Рождество в Сорренто» появился в журнале «Дружба народов», № 11 за 1968 г. Отдельной книгой очерки вышли в издательстве «Молодая гвардия» в феврале 1970 г. «Сигнал Четырех уроков у Ленина» — большая радость для меня,— говорила М. Шагинян, держа в руках только что полученный из издательства экземпляр книги.— Я как бы «устно» писала ее, разговаривала с читателем словами, рождавшимися у меня от живого процесса чтения Ильича и продвижения в тему» («Литературная газета», 11 февраля 1970 г.).

сти факта» дополнительные сведения об интересующем ее периоде жизни Ленина. Документы позволяют установить не только дату начала работы Владимира Ильича в Ридинг-Рум, но и цель ее: «Я приехал из России, чтобы изучить земельный вопрос». А также — лондонский адрес Ленина. Это уже не беглое общее указание: жил недалеко от станции Кинг-Кросс, мелькающее в мемуарной литературе, но адрес, записанный рукой самого Ленина. Оказывается, жил он «не так уж близко, в стороне от Кинг-Кросс, в доме № 30 по Хольфорд-скверу», — замечает писательница.

Подлинное расследование проводит Мариэтта Шагинян, идя и за скупой строчкой мемуаров, сохранившей упоминание, что в маленьком курортном городке Порник в августе 1910 года двадцать пять дней прожил с семьей Владимир Ильич. Известно было лишь, что Н. К. Крупская сняла там «две комнатухи у таможенного сторожа». Но никто не знал — «ни где эти две комнатухи, ни в каком они доме, и сохранился ли дом, и у кого начать о них спрашивать. С августа 1910 года прошло целых 56 лет и две мировые войны», — писала М. Шагинян. И она, чтобы расшифровать всего лишь одну строку биографии, предпринимает поездку на место события, общается с жителями Порник, уверенная, что найдутся люди, которые запомнили, сохранили драгоценные детали ленинской жизни на бретонской земле.

Мариэтта Шагинян не ошиблась. Старожилы включаются в ее поиски. Среди «тихих, узеньких, очень скромных улиц» была вскоре найдена улочка с поэтическим именем «*Mon désir*» — «Мое желание», где на втором этаже маленького двухэтажного домика и находились ленинские «две комнатухи». Бретонский домик «имел название «*Les Roses*» (Розы), написанное сверху на фасаде». Все было тут по-старому, небольшие изменения не нарушали общей картины. И уютная теснота маленьких комнат, где жили всей семьей, и запах роз, «и тот же, густо оплетенный вьющейся зеленью, был внутренний кусок веранды с открытой стеной в сад, где они пили чай. А воду для чая нужно было нести из сада ведром из колодца, — и колодец был тот же, что 56 лет назад». Материальный этот мир сохранял еще образ ушедшего уже времени, той эпохи, когда здесь ходил, смеялся, работал Ленин. «Мы прошли в сад и постояли в этом заросшем, запущенном, еще

не вовсе облетелом уголке у обыкновенного круглого ко-
лодца с ведром на цепи». И хозяева дома, словно подарок, поднесли советской писательнице маленькую живую деталь прошлого. «Не на балкончике сидел он,— сказала вдруг мадам Плезанс, угадав мои мысли, потому что я смотрела наверх.— Тут раньше была лестница, спускавшаяся вниз прямо с балкона, и камарад Ленин любил сидеть на ступеньках с книгой или с тетрадкой на коленях».

Подобным конкретным деталям Мариэтта Шагинян, как художник, придает огромное значение. Именно они, считает писательница, делают образ прошлого живым, «осязаемым», «придвигают» его к современности: «...для меня, когда думаю и пишу о Ленине или когда его читаю, нет мелочи даже в самомалейшей мелочи. Все хотелось бы объяснить, понять, свести к целому».

Каждый очерк ленинского цикла — рассказ о путешествии автора «по следам Ильича» — дает широкую картину действительности, в которой неразрывно переплетается настоящее с прошлым, выступают глубинные связи разных эпох. И в каждом из этих очерков раскрывается какая-либо из сторон ленинского образа.

И характерно: бретонское ли это приморское местечко, где отдыхал Ленин и одновременно писал острейшие статьи против «впередовцев», местечко с редкими, разбросанными по берегу маленькими домишками, согласно традиции украшенными инкрустацией — «по светлому фасаду темными кирпичами, выложенными елочкой на углах стен, вокруг окон, вокруг дверей»; приветливый ли это Ридинг-Рум в Британском музее, где работал Ленин над книгой «Материализм и эмпириокритицизм», — читальный зал «с непривычной архитектурой», круглый, где «скамьи расположены радиусами от центра» и стены «сплошь опоясаны полками»; или тихие улицы чешского городка Опава¹, где Владимир Ильич беспощадно воевал с ликвидаторами, разгромил их на совещании, куда делегаты, по свидетельству очевидцев, прибывали одетые в рабочую одежду, шахтеров и размещены были в гостиницах с добрыми, наивными названиями — «У белой розы» и «У крас-

¹ М. Шагинян. Ленин в Опаве. «Известия», 20 апреля 1960 г. Входит в состав книги «Чехословацкие письма», М., изд-во «Известия», 1960.

ного рака»; или Сорренто, где жил долгие годы Максим Горький, неустанно обращаясь мыслями к жизни Ленина, к его великим свершениям, Сорренто, городок, который, «словно сорочье гнездо на голом дереве... закинуто на крутые скалы», где «узкая щель» улицы, без тротуаров, ведет «от статуи святого Антония, патрона Сорренто» до статуи Торквато Тассо, некогда родившегося здесь, в одном из обветшавших теперь старых домов, — куда бы ни привела нас за собой писательница, везде заставляя она читателя явственно ощутить ленинское присутствие.

Внедрение современности в ткань исторического повествования определяет своеобразие самого построения книги. «Четыре урока у Ленина» стоит в ряду лирико-философских повестей шестидесятых годов в нашей литературе. Вспомним хотя бы «Маленькую железную дверь в стене» Валентина Катаева, где художник стремится пройти в Париже дорогами Владимира Ильича, его глазами увидеть ту далекую эпоху, когда уже отгремели раскаты народного восстания во Франции, была разгромлена Парижская коммуна. Вместе с героем повести наблюдает писатель приметы приближения новых революционных боев, еще более мощных классовых столкновений, — ведь от Октября 1917 года мир отделяет всего семь лет. Здесь так же «сблизились время и пространство». Но в книге Мариэтты Шагинян еще более открыто в повествование вторгается современность. Само Время и великий исторический деятель, его выразивший, — таковы основные герои, выступающие на страницах всех четырех ее очерков. И еще один персонаж — лирический герой, наш современник, страстно вглядывающийся из сегодняшнего дня в драматические события далекой эпохи, взволнованно осмысляющий движение истории. Повествование подчас переходит как бы во внутренний монолог художника, раздумья над истоками и основными принципами нового нашего бытия.

Две уже определившиеся позиции в подходе к ленинской теме хорошо подметил Давид Кугультинов. Прежде всего, непосредственное, даже как бы стихийное восприятие личности Ленина его современниками. «Человеку, который родился в нашей стране после Великой Октябрьской революции, трудно ответить на вопрос, когда сформировалось у него представление о Ленине, — говорит поэт. — В сознание такого человека Ленин входит как небо, как земля, как деревья и звезды, как нечто такое, что состав-

ляет извечную суть жизни». Но наряду с этим видит и подход исторического исследователя, вдумывающегося в сложные связи героя с эпохой: «...поэтому ленинская тема — это, на мой взгляд, отнюдь не только тема «биографическая», это биография страны. Это движение времени, истории... История как бы выстрадала его»¹.

Мариэтта Шагинян добавляет к этому еще один принцип подхода: воссоздать живой образ человека — значит раскрыть «тайну характера», ведь здесь — уверена писательница — ключ к тому внутреннему духовному «комплексу», который влияет на нас «в другом человеке, внушает доверие и уважение к нему, жажду за ним следовать».

Общий принцип, положенный М. Шагинян в основу анализа характера, — это убежденность в том, что человеческая личность не делится, не распадается на обособленные сферы, определяемые или частной, замкнуто-бытовой, повседневной жизнью, или, наоборот, жизнью широкомасштабной, общественной, социальной, более того — исторической деятельностью героя. Писательница видит неразрывность этих сфер человеческого бытия, единство сложного комплекса многообразных жизненных проявлений личности.

Стремясь познать «тайну характера» главного героя очерков «Четыре урока у Ленина», М. Шагинян не отвергает непосредственного эмоционального восприятия образа, она говорит о том, что ее лично затрагивает и волнует. Это и ленинская ясность мысли, и внутренняя духовная организованность, — с уважением писательница приводит его слова: «...но непозволительно давать себя во власть настроению», сказанные в трудные дни парижской эмиграции 1910 года. Это ленинское умение даже в мелочах заранее подготовиться к намеченному делу, — так, «еще до переезда в Лондон» Ленин «внимательно изучил его план» и свободно ориентировался на улицах города, удивляя эмигрантов-«старожилов». И, наконец, ленинское требование по-настоящему глубоко исследовать каждую жизненную проблему, работать как ученый: «...он любил точность и систему...» и умел черпать из сокровищницы человеческих знаний.

¹ Давид Кугультинов. Ленин зовет вперед. «Вопросы литературы», 1969, № 10, стр. 3 и 9.

В книге «Четыре урока у Ленина» писательница приводит любопытный эпизод. Получая нелегальную марксистскую литературу для читки в рабочих кружках, некоторые из функционеров «стали вопить», что присылают «мало», «недостаточно массово», «не утруждая себя освоением этой литературы, не вчитываясь в нее... не используя и сотой доли того, что им послано...». Разнос, учиненный Владимиром Ильичем, раскрывает для М. Шагинян и черты его собственного характера. А «сумели ли вы использовать те *сотни*, которые вам *доставили, привезли, в рот положили?*» — возмущенно восклицал Ленин и, прекрыв своих адресатов в пассивности — «отлыниваньи, неуменьи и вялости», расчете «на готовенькое», завершал свое письмо словами: «Никто и никогда ничего вам не *даст* ежели не сумеете *брать*: запомните это». Именно ленинская активность мысли и влекла М. Шагинян: умение «брать», а не пассивно «получать» знания, — из запасов ли, накопленных уже предшествующими поколениями, или из сложного многообразия новых явлений жизни, которые, чтобы понять, нужно исследовать.

В цикле «Четыре урока у Ленина» Мариэтта Шагинян почти не дает внешнего портрета Владимира Ильича. Она лишь кое-где прибегает к кратким документальным свидетельствам, к штрихам и черточкам, бегло зарисованным его современниками. Задача, которую писательница ставит самой себе, это — создание внутреннего портрета, раскрытия тех черт, какие определяют ленинский духовный облик.

Сложность задачи заставляет Мариэтту Шагинян вновь и вновь продумывать принципы реалистического повествования. Портретная обрисовка героя, описание среды, считает писательница, не могут дать подлинного раскрытия человеческой личности.

Описание человека в потоке повседневности, говорит М. Шагинян, — «ну, скажем, на улице, на скамейке в парке» или «при разговоре, в гостях, в вагоне поезда» (правда, «и тут не остается человек без дела», — иронически оговаривается писательница, — хоть «пассивно» участвуя «в каком-то общем движении») — такое описание без анализа подлинного смысла действий, мыслей героя, без определения его «места на земле» не дает никаких подступов к внутреннему миру личности. Подобный метод, взятый на вооружение современными модернистами. по

существо, вне искусства, он лишь пустая игра ума. Как бы стилистически изысканно подобное описание ни осуществлялось, оно «не может привести к глубинному пониманию психологии», а разве что к чисто внешнему образу.

Снова писательница обращается к рассмотрению всей сложности взаимодействия правды художественного образа с правдой жизни. Восприятия человека «по признакам, открытым для всех», мало, это означает отступление к простой регистрации видимого, отказ от задачи исследования характера.

Но каковы принципы подлинного творческого исследования? Размышляя над всей трудностью раскрытия «тайны характера», особенно если речь идет об исторической личности, да еще такого масштаба, как В. И. Ленин, писательница утверждает в требовании: историческому романисту нужно не только искать «людские свидетельства», но главным образом «такие узловые факты» в жизни героя, где «скрытые процессы формирования личности вышли бы неожиданно наружу в каком-нибудь ярком поступке или слове, и уже по этому поступку или слову делать заключение и о скрытых его переживаниях»¹. Как художник, но и как историк, ищет она и сама прежде всего такие детали и события времени, какие позволили бы уловить внутреннее движение души человеческой, стремится в эпохе открыть те «узлы, которые превращают личную биографию Ильича в народный эпос»².

В этом суть творческих поисков Мариэтты Шагинян.

Писательница изучила уже накопленный опыт «документальной Ленинианы»: рассказы о Ленине его сподвижников, — они публиковались на протяжении десятилетий; первые мемуары — лирико-документальный очерк Максима Горького «Ленин», «Десять дней, которые потрясли мир» Джона Рида и, конечно, полемически — «Россию во мгле» Герберта Уэллса. С особым интересом читались ею воспоминания работников Коминтерна. «То были книжки издания тридцатых годов», — рассказывает М. Шагинян о своих чтениях в тревожные военные дни 1941 года, когда в затемненной Москве, в часы бомбежек склонялась она

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 6, стр. 443.

² М. Шагинян. Поэт главной темы. Журнал «Литературный Азербайджан», 1960, № 3.

над страницами, написанными людьми, что работали рядом с Лениным. «Мне страстно хотелось узнать и почувствовать по этим книжкам, какие качества коммуниста сделали Ленина вождем международного рабочего движения, почему и за что он стал так любим человечеством...»

Прежде всего писательница обратилась к воспоминаниям Надежды Константиновны Крупской, читая их и перечитывая. Трезвая, ясная книга эта привлекала и насыщенностью фактами и событиями, и документальными точными свидетельствами, и четкостью оценок, особенно тем, что была она пронизана спокойным благородным чувством завершенности важного этапа работы, ощущением исторического значения сделанного и отчетливым пониманием величественной перспективы дальнейшего движения, которому могучее начало положено было трудами первых основателей Коммунистической партии в России.

Мемуары Н. К. Крупской привлекли Мариэтту Шагинян не только документальной правдой, но методом изображения: Ленин здесь неизменно возникает в эпицентре событий, в моменты острейших столкновений, он всегда среди людей, и связи его с окружающей действительностью предстают сложными и многообразными.

Подобное изображение В. И. Ленина в гуще событий, идейных и политических схваток закономерно и для книги Мариэтты Шагинян. Но если вся «документальная Лениниана» и, конечно, воспоминания Н. К. Крупской рисовали то «настоящее время», когда подготавливалась и свершилась Октябрьская революция, первые годы становления нового мира, Мариэтта Шагинян расширяет пределы этого «настоящего» до наших дней, соотнося, сопрягая мысли и дела Ленина с сегодняшним днем истории, с сегодняшними идейными битвами.

Современность постоянно врывается на страницы книги «Четыре урока у Ленина». И как рассказ о Болонье, которая «не год и не два выбирает себе в синдаки (мэры) коммунистов», и потому здесь сразу чувствуется нечто новое: «хозяин-коммунист» вносит свой особый стиль в жизнь города — «больше заботы о городском быте, проще в гостиницах, дешевле и лучше в столовых...». И как воспоминание об открытии уже в наши дни мемориальной доски на фасаде одного из домов в Лондоне, где жил Маркс «несколько лет подряд, где он писал «Капитал», где потерял двух своих детей». А совсем неподалеку от

дома Маркса обитал позднее Ленин, работая в Ридинг-Рум, «Сблизились время и пространство», — ощущает писательница. Теперь и она сама, человек нового мира, того, который оба мыслителя прозревали в туманной дали будущего, пришла сюда уже из осуществившегося настоящего: «...попала вовремя, не пропустила и стою на улице, где когда-то тяжело ступал стареющий седокурый создатель «Капитала», шла легкая Женни...», стою и радуюсь «незнакомым, но явно своим людям вокруг, тихому августовскому дню...».

И, наконец, современность врывается сегодняшними спорами о стихийном и сознательном началах бытия, спорами, которые вновь направлены против стремления народов мира разумно переустроить жизнь на земле. Новые философы повторяют старую ложь. Зовут отказаться «от беспомощного разума», чтобы отдаться «богатеишему океану бессознательного».

Связывая прошлое с сегодняшними идейными дискуссиями, увлеченно рассказывает Мариэтта Шагинян не только о разгроме, учиненном Лениным разным приверженцам стихийности, «нутра», но и о силе его диалектического анализа соотношения сознания и подсознания. Она с наслаждением следит за развитием ленинской мысли за тем, как истина раскрывается «в его простой и ясной формуле, в его удивительно здоровой, жизненной философии».

Обращаясь к опыту «документальной Ленинианы», находит писательница искомый ключ к «тайне характера».

Соратники всегда осознавали необычайную цельность ленинского духовного облика, ту «основную черту личной этики, которая так характерна и так привлекательна в Ленине, — писал В. Воровский. — У него нет общего и частного, нет общественной и личной жизни. Он и в этом выкован из одной глыбы. В общественную жизнь он ушел весь без остатка, сплав с нею и свое личное существование»¹.

Надежда Константиновна Крупская рисует В. И. Ленина в основном деле его жизни — в подготовке и свершении величайшей из революций. Воспоминания ее, как и других большевиков, именно здесь открывали источник и душевного тепла и деятельного гуманизма Ленина: его

¹ «Красноармеец», 1920, № 21, 22.

глубокого понимания народных нужд, потребностей, человеческого права на счастье и творческий труд на земле.

Обращение к главному делу жизни — в основе раскрытия ленинской темы и у Мариэтты Шагинян. Она вспоминает слова самого Владимира Ильича: «Не понимая дел, нельзя понять и людей иначе, как... «внешне» — и говорит: «Для меня это краеугольный камень эстетики Ленина, его понимания лепки художественного образа в литературе».

Еще одну важную проблему предстояло решать — проблему личность и масса, герой и толпа. Что это означает — человек среди людей?

Некогда, в ранних произведениях М. Шагинян, выросла огромная фигура Гёте, как символ величия человеческого духа. В очерке «Веймар» (1921) поэт выступал почти что олимпийцем, возвышаясь над «сонным и слабым обществом», над маленьким мещанским Веймаром, его обитателями — «второстепенными людьми». Делом жизни Гёте было построение нового Веймара, цитадели духа, говорит писательница, создание «культурной среды». Тогда ей виделось, что для решения подобной задачи «необходимо наличие людей исключительных, и если не гениальных, то хотя бы выше средних...». Они, и только они, своей новышенной нравственной и духовной требовательностью способны, «облагораживая окружающих, реформировать и созидать жизнь». Гениальная личность, «титан духа», противопоставлялся массе «второстепенных людей». Правда, писательница все же видела возможность для последних перейти в разряд «требующих и творящих», — ведь «равнение проходит по вершинным точкам...». Но все же только великие люди, по мысли М. Шагинян, подобно Прометею несут божественный огонь человечеству.

Сложнее концепция образа Гёте, выдвинутая писательницей в посвященной ему монографии (1950). Величие личности поэта она видит не только во внутренней его духовной мощи, но прежде всего в том, что Гёте полно выразил новую эпоху — эпоху распада феодального общества, начавшийся могучий общенародный подъем, прорыв из прошлого в будущее. Гёте, пишет она, «входил в литературу революционно-смелым сыном третьего сословия на заре подъема этого сословия и наступления его на старые ценности и традиции — вхо-

дил как борец против богов, против рабства человека у религии, с проповедью свободы для становления человека, единственного творца на земле».

Людей подобного типа — «основоположников национальных литератур», целых идейных течений, реформаторов общественной жизни, как считает писательница, выносит наверх «гребень исторической волны», «прогрессивные силы истории выдвигают их, и сами они олицетворяют собою эти силы»¹.

Итак, величие человеческой личности определяется не только «высокими запросами духа», но требованиями самой эпохи; не «личными запросами» индивидуальности, а «назревшей исторической необходимостью». Именно потому деятельность людей, выражавших духовные и общественные тенденции своего времени, всегда имела общепланетное значение, открывала новую страницу истории. Отсюда и еще одна важная черта, которая для писательницы определяет истинное величие человеческой личности, — это творческий активный гуманизм. «Для Гёте правда является активным, а не пассивным началом... — пишет М. Шагинян, — то есть такой реальностью, которую надо искать, желать осуществить, завоевывать, видеть впереди себя». И писательница в подтверждение своей мысли о том, что правду «нельзя схватить одним созерцанием», приводит слова самого Гёте: «...недостаточно знать, — нужно еще применять; недостаточно хотеть, надо еще действовать»². И все же здесь еще не был полностью определен основной вопрос о взаимосвязи личности и массы, героя и толпы, который для исторического романа являлся одним из важнейших.

Новаторское решение этой проблемы дает писательница, обратившись к ленинской теме в произведениях шестидесятых годов. В книге «Четыре урока у Ленина» она внимательно вглядывается в образ великого человека — исторического деятеля нового типа, того, кто, не сливаясь с массой, не растворяясь в ней, всегда находился в неразрывном единстве с трудовой средой. «Красноармейцы, рабочие, служащие, делегаты на конгрессе... — вспоминает Клара Цеткин, — все они любили Ленина, как одного из своих, и он чувствовал себя своим человеком

¹ М. Шагинян. Гёте. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 14, 12.

² Там же, стр. 65, 66.

среди них». Это было естественным, само собой разумеющимся,— ведь все они делали одно общее историческое дело.

Используя документальный материал, М. Шагинян набрасывает портреты двух выдающихся деятелей социалистического движения начала XX века — Плеханова и Августа Бебеля — «самого авторитетного вождя II Интернационала».

Два характера, два несхожих облика — ни внешне, ни внутренне,— вместе с тем сразу становится очевидным то основное, что их роднит. «Блеск остроумия, высокая образованность,— все это отлично знал и видел в самом себе сам Плеханов,— говорит писательница.— Он получал от своих больших качеств личное удовольствие, личное удовлетворение, как наслаждается талантливый актер, когда ему удастся превосходно сыграть». А рядом с внутренне утонченным, элегантным Г. Плехановым, которому доставляет такую естественную радость блеск его собственной аргументации, сила мысли,— рядом с ним обрисован тяжеловесный, отечески добродушный Август Бебель, который на объединительном банкете в Штутгарте, окруженный «свитой поклонников и поклонниц», совершал, по воспоминаниям современников, «торжественный обход всех делегаций, обращаясь ко всем со словом Kinder («дети»), с одними отечески шутя, других журуя, а иных наставляя на путь истины». Вглядываясь в образы тогдашних вождей социал-демократии, донесенные до нас в мемуарах, Мариэтта Шагинян устанавливает для себя определенный тип исторического деятеля — того, чье «личное величие осознано как положение среди своих современников...». И даже когда человек означенное «величие» стремится «сочетать» с демократизмом,— «как бы сойти сверху вниз к людям и каждому сказать милостивое слово», как Бебель,— это «только подчеркивает разницу в положениях и «чинах» того, кто обходит собравшихся на «прием», и тех, кого он обходит».

Делая эти иронические зарисовки, М. Шагинян несомненно полемизирует и с традиционной концепцией выдающейся личности как личности, силой духа, интеллекта возвышающейся над толпой, над рядовыми людьми. Обратившись к ленинской теме, осмыслия труды Владимира Ильича, равно как и исторические события, современницей которых довелось быть ей самой, писательница ощу-

тила необходимость нового подхода к решению этой проблемы.

Человеку присуще жить среди людей, познавать радость бытия, участвовать в движении жизни. Наблюдая своих современников — ближайших соратников Ленина, этот новый человеческий тип, писательница обнаруживает, как богато и многообразно проявлялись в них все перечисленные «нормальные» свойства. Описывая выступление Крупской на заседании Моссовета в 1934 году, М. Шагинян — и сама депутат его — передает свое внутреннее удивление перед речью Надежды Константиновны, скрупулезно проанализировавшей весьма бытовые наказания избирателей: «Она заговорила о вещах, показавшихся нам в первую минуту страшно маленькими, не стоящими такой высокой трибуны: о снятии какой-то тумбы с какого-то проезда, о трамвайных висунах, о горячих завтраках для школьников...» Но за этими столь повседневными «мелочами» постепенно начали обрисовываться конкретные нужды людей, их требования и пожелания: «Содержание этой речи ввело в залу главное действующее лицо нашего пленума — реальную массу избирателей и ее интересы». И, обдумывая эпизод в Моссовете, М. Шагинян говорит, что выступление Надежды Константиновны «ввело нас самих в тот великий ленинский стиль работы, в ту культуру настоящего большевизма, которая и заключается в умении чувствовать себя неотрывно от массы...»¹.

Естественная и постоянная внутренняя связь с народом, с трудовыми людьми всегда была присуща и Владимиру Ильичу, и той демократической среде, из которой он вышел. Но это выступало и как сугубо индивидуальная черта его духовного облика. «Именно от полноты своего материалистического сознания,— пишет Мариэтта Шагинян,— Ленин очень сильно ощущал реальное бытие других людей. И каждый, к кому подходил Ленин, не мог не чувствовать реальность этого подхода человека Ленина к другому человеку, а значит, не мог не переживать ответно свое человеческое равенство с ним». Писательница добавляет: «Мне кажется, это одна из очень важных причин, почему людям было хорошо с Лениным и Ленину было хорошо с людьми».

¹ М. Шагинян. Урок советского демократизма. Журнал «Молодая гвардия», 1939, № 4, стр. 167—169.

Итак, «один из своих», в гуще народной, среди рядовых людей. Но в силу подобного единения выдающейся личности с массовым человеком не исчезает ли проблема уровня сознания, духовного своеобразия, особых творческих возможностей? Не стирает ли это, в какой-то мере, грани между гениальной личностью и рядовым человеком. Нет, ведь единство их сложно, диалектично. Отвергая подход к изображению исторической личности путем всемерного сближения, более того, уравнивания героя с рядовыми людьми, путем размыwania своеобразия личности, нивелировки героев, — «он такой же простой, как все», — М. Шагинян утверждает иное: отнюдь не «простой», не «такой же», а неповторимо особый.

Но и каждый рядовой человек тоже обладает реальным своеобразием, одному ему присущим особым сочетанием духовных качеств или хотя бы внутренних потенций. Отсюда, по мысли М. Шагинян, и такая яркая черта ленинского бытия среди людей — об этом есть и свидетельства современников — как «высокая мера», с какой Владимир Ильич подходил к каждому. Понимание людей не вело у него к снижению требовательности, а, наоборот, повышало ее. «На других людей он смотрит, как на себя, — вспоминал В. Воровский, — это бывает иногда людям не под силу, ибо он нередко переоценивает их, приписывает им такие же исполинские силы, какими обладает сам...»¹ Но в этом-то и проявляется ленинская «высокая мера». Глубокое уважение к рядовому участнику исторического процесса, высокая оценка его внутренних возможностей, твердая убежденность в том, что человек многое может, — все это и определяет меру ленинских требований к отдельной личности.

Мариэтта Шагинян в «четвертом уроке» своей книги — главе «Рождество в Сорренто» — говорит о том неугающем ленинском интересе к голосам жизни, который проявился в дружбе и спорах Владимира Ильича с Горьким. Ведь писатель, выйдя из народных низов, заговорил в литературе от их имени. Вспоминая об этом как современница, Мариэтта Шагинян свидетельствует, что появление первых горьковских книг стало подлинно общественным событием: «Он был ни на кого до него не похожий. От него веяло незнакомым человечеством, словно с дру-

¹ «Красноармеец», 1920, № 21, 22.

гой планеты. Люди в его книгах были тоже огромные, как он, по чувствам и характерам: речи их необыкновенно смелы и пронизывающи... Помню, как всем нам хотелось бродить, помогать рождению человека на больших дорогах, греться у костров... Таким свежим, смелым, сильным открылся моему поколению молодежи новый писатель со странным именем Максим Горький». Таким — выходцем из недр народных — представлял он Владимиру Ильичу, который умел вслушиваться в многообразие голосов своего времени. В непреклонных спорах с Горьким, когда тот заблуждался, Ленин никогда не признавал за художником «права на ошибку». Однако, раскрывая существо горьковских идейных срывов, Ленин обращался к тому главному, ценному, здоровому, что было в писателе. Этот ленинский интерес к людям, взятым во всей их сложности и неповторимом своеобразии каждого, и выделяет Мариэтта Шагинян в рассказе о дружбе Владимира Ильича с Горьким.

Образ исторического деятеля в лирико-документальных очерках ленинского цикла у М. Шагинян — сложен и диалектичен. Герои-коммунисты тесно связаны с массами трудовых людей: они не только выходцы из этих масс, но, что еще существеннее, наиболее полно воплощают их высший духовный уровень.

В очерках Мариэтты Шагинян открывается и другая важная грань единства выдающейся личности и рядовых людей — их взаимное духовное обогащение. Если Владимир Ильич подходил к современникам столь же требовательно, как и к самому себе, — подымал их до своего уровня, то он и сам полно, неустанно черпал от них многообразный жизненный опыт, вслушивался в их соображения, внимательно относился к высказываемым мнениям. По свидетельству В. Воровского, он неизменно обдумывает все возражения или согласия. «Окружающие его и встречающиеся с ним часто даже не подозревают, как много их коллективных переживаний, их опыта в мыслях и решениях Владимира Ильича. И это умение собирать в себе, как в фокусе вогнутого зеркала, опыт и знания многих и многих и претворять их в своей богатой умственной лаборатории в общие идеи и общие лозунги и составляет его редкую способность»¹.

¹ «Красноармеец», 1920, № 21, 22.

Трезвое научное исследование законов яркого, развивающегося в острых борениях, многоцветного реального мира у Ленина неотрывно от творческих связей с опытом народных масс, с делом и стремлениями реальных людей. Это и порождало ленинский исторический оптимизм, его жизнерадостную духовную силу. Сделав в первые послевоенные годы один из первых своих набросков ленинского образа, Мариэтта Шагинян уже тогда подчеркнула важную ленинскую черту — понимание им могущества «разбуженной энергии» масс. В статье «Мир свободного труда» М. Шагинян нарисовала встречу Владимира Ильича и Герберта Уэллса в голодном 1920 году, обнажив все различие мировосприятий у этих двух людей.

Уэллс был уверен, что России предстоит погибнуть, если над ней «не сжалится» капитализм. «А Ленин видел, как живая, многомиллионная людская энергия поднималась в молодой Советской стране — эта энергия должна была заставить землю давать большие урожаи, должна была заставить задымить на земле заводские трубы. Должна была забить из земли нефть, должны были хлынуть потоки чугуна и стали...»¹. И все это свершилось.

Ленин — исторический деятель нового типа — понимал и ценил рядового человека, умел пробуждать энергию, «расковывать инициативу» народных масс.

Мариэтта Шагинян в поисках новых путей к художественному раскрытию образа своего великого современника приходит к пониманию необходимости «эпической трактовки» темы. Ведь «сама жизнь Ленина содержит в себе все элементы его учения, — говорит писательница, — всю теорию его и все его дела: разделения между личной жизнью и делом всей жизни у Ленина нет, и, прочтя его жизнь, вы как бы постигаете сердцем и разумом ленинизм»².

Книги Мариэтты Шагинян, посвященные великой теме, представляют собой важный вклад в Лениниану, создаваемую трудами многих советских художников.

¹ «Литературная газета» 5 ноября 1947 г.

² М. Шагинян. Поэт главной темы. Журнал «Литературный Азербайджан», 1960, № 3.

Глава восьмая

1

«Роман без героя» — так некогда определила Мариэтта Шагинян жанр своей книги воспоминаний «Человек и время», над которой работала целое десятилетие — все семидесятые годы (1970—1978)¹. Однако, как всегда у писательницы, и это произведение густо населено героями — реальными современниками, обрисованными во всей сложности духовных исканий эпохи, во всем драматизме исторических перемен.

В центре повествования, как основное звено, связующее события, — судьба самого рассказчика, автора воспоминаний, прослеживаемая от ранней юности до зрелых лет, и далее до наших дней. С этим образом, перерастающим рамки отдельной, конкретной судьбы, связана главная тема книги: личность в современном мире, на решающем историческом переломе; путь трудных поисков своего места в народной жизни, поисков ответа на вопрос о том, как надо жить, зачем и во имя чего жить.

¹ Воспоминания М. Шагинян «Человек и время» печатались в эти годы в журнале «Новый мир», начиная с № 4, 1971 г., где появилась первая часть — «Младенчество», написанная в период с 18 июня по 6 декабря 1970 года. Часть вторая — «Школа», (август — сентябрь 1971 г.) была напечатана в №№ 1 и 2 за 1972 г.; третья — «Дом Феррари» (сентябрь — декабрь 1972 г. — февраль 1973 г.) вышла в свет в №№ 4, 5 и 6 за 1973 г. Часть четвертая — «Петербург» (работа над ней шла в 1974 году — опубликована в № 3 1975 года); часть пятая — «Москва-маленькая» (завершена в сентябре 1976 г.) напечатана была в № 1 за 1977 г. Последние три части опубликованы в 1978 году: шестая — «Старая Хейдельберг» (ноябрь — 31 декабря 1977 г.) в № 4 за 1978 г.; седьмая — «Псалмы Давида» (окончена 16 марта 1978 г.) в № 9 за тот же год, а в № 11 1978 г. часть восьмая, завершающая — «Диссертация». Дата ее окончания 31 июля 1978 г. — когда, по свидетельству самой М. Шагинян, автору было уже «90 лет и 4 месяца».

«Мне всегда и всюду, — говорит Мариэтта Шагинян, — при всех обстоятельствах хотелось понять, и это желание понять стеной стояло между мной и стихийным процессом жизни»¹. Борения ищущей мысли, неприятие неосознанно-стихийного движения в потоке бытия; и увлечения, и противоборство при соприкосновении с многообразными идейными течениями века; стремление «понять» их, чтобы проложить свой собственный путь в окружающем ее мире, — вот что захватило лирическую героиню М. Шагинян. Именно потому воспоминания «Человек и время» перерастают в идейно-полюемическое повествование, в роман интеллектуальный, где основой сюжетного движения является сложное, полное острых коллизий развитие общественной мысли, неотрывное от реальных человеческих судеб. «Я занята была в те годы, — говорит М. Шагинян о предоктябрьской эпохе, — поисками живого зерна истины... а носителями этих зерен казались мне сами живые люди, их проповедовавшие»².

Две первые части воспоминаний — «Младенчество» и «Школа» — посвящены исследованию процессов формирования человеческой личности. Мариэтта Шагинян убежденно отстаивает основное положение: ребенок — это полноправная частица окружающего его реального мира. Осознанно или бессознательно, но испытывает он все сложные воздействия своего времени, воспринимает и откликается на них или противостоит им, но никогда не остается вне движения жизни, ее развития, перемен, происходящих вокруг. «...Как бы то ни было, сколько ни рассуждай, — говорит писательница, — в каждом из нас, когда мы были детьми, скрыто очень много тайн и заложен ключ к постижению нашей зрелости»³.

История и современность неразрывно сплетены в воспоминаниях Мариэтты Шагинян. Она обращается к своему детству, к родословной своей семьи, в ушедшем ищет и обнаруживает истоки того направления, какое примет в будущем ее собственная жизнь.

Традиции семьи — важный начальный этап в формировании каждого человека. С гордостью вспоминает писательница прадеда — «врачевателя Макария Шагинянца»,

¹ «Новый мир», 1973, № 5, стр. 169.

² Там же, стр. 173.

³ Там же, 1971, № 4, стр. 106.

одного из тех просвещенных деятелей прошлого, чье «имущество... заключалось в умении и знании...»¹. И деда, жившего в Григориополе, посвятившего годы жизни созданию философского труда: «...эту рукопись — сероватые плотные листы бумаги, исписанные каллиграфическим почерком по-армянски, старинным грабаром, — я видела собственными глазами»². Дружба связывала М. Шагинян и с дедом со стороны матери, из рода Хлытчиевых, осевших на Дону. «Образованный купец первой гильдии»³, к концу жизни полностью разорившийся, был он почитателем и сторонником прославленного Микаэла Налбандяна, участником политической демонстрации на похоронах армянского революционного демократа.

Воспитывала, идейно формировала и духовная атмосфера, самый уклад жизни в доме родителей Мариэтты Шагинян. Типичная демократическая интеллигентская семья начала XX века: убежденное служение народу, принятое как долг, как священная обязанность, тяга к серьезному научному труду, уважение к мировой культуре. Все это несомненно отложило неизгладимый отпечаток в духовном мире будущей писательницы. «Почетное место в нашей квартире, — вспоминает М. Шагинян, — было отведено книге. Для нее стояли дубовые шкафы со стеклянными дверцами и в кабинете, и в комнате матери..., и в гостиной, и даже в передней. Ее вынимали после обеда для чтения вслух»⁴.

Традиции и завоевания прошлого, как творческий фермент, — считает М. Шагинян, — всегда входили и входят в настоящее, оплодотворяя историческую почву, давая основу для возникновения новизны жизни. Именно потому так внимательно исследует писательница взаимопроникновение разных исторических пластов. Формирование отдельной личности предстает в ее воспоминаниях как сложный процесс на рубеже прошлого и настоящего.

Внимательно прослеживает писательница и проникновение веяний современности в духовную жизнь юного человека. Казалось бы, дети того времени и той социальной прослойки, к которой принадлежала М. Шагинян, были

¹ «Новый мир», 1971, № 4, стр. 152.

² Там же, стр. 125.

³ Там же, стр. 115.

⁴ Там же, стр. 144.

прочно отгорожены от окружающего мира — семьей и школой, «детской» и «пансионом». Но все же, как свидетельствует автор воспоминаний, и сюда достигали, хотя и «редчайшие всплески моря времени», отзвуки событий, происходивших во «внешнем недетском мире»¹. Это были и «обрывки разговоров» взрослых, и «обрывки газет», отголоски событий, которые «долетали приглушенно», как бы издалека. «Я чувствовала, — пишет М. Шагинян, — на себе, на щеках и волосах... прохладное веянье, похожее на ветер, и это мое соприкосновение с ним открывалось мне временем, Временем с большой буквы»².

Но не только мир взрослых в его непосредственном воздействии на юного человека имеет решающее значение для становления личности, а также «взаимоотношение самих детей между собой»³, их среда, в которой отчетливо отражаются и социальные и духовные тенденции современного общества.

Казалось бы, подчас это лишь мелкие, незначительные происшествия, но именно они и оставляют неизгладимый след в детской душе, открывают всю противоречивость «взрослого мира».

Девочки-пансионерки из зажиточных семей — «родители их имели фабрики или торговые заведения где-нибудь под Москвой» — привозили с собой в гимназию нравы и обычаи, характерные для их семей, «выраженья и суждения, подхваченные дома от родителей». Там получали они первые жизненные уроки, усваивали мораль, открыто основанную на принципах чистогана: «За тебя плачены немалые деньги... — учили их дома, — требуй свое, законное». И девочки, бывало, плаксивым голосом повторяли, что «за них плачено»⁴. Но рядом с детьми из торговых, «денежных» семей были и иные. Новенькая ученица, появившаяся в пансионе, в первый же день настойчиво допрашивает героиню воспоминаний: «Скажи, пожалуйста»

¹ «Новый мир», 1971, № 4, стр. 137.

² «Новый мир», 1972, № 2, стр. 162 и 161.

³ Там же, № 1, стр. 78. «...Когда думают и пишут о воспитании «в школе и в семье», сотни страниц исписывают разными умными вещами о воздействии на ребенка школы, о влиянии на него семьи, о разлагающем вреде «улицы»... — говорит М. Шагинян, — но при этом зачастую забывают «простейшее нечто, а по-моему, самое сильное из всех влияний: взаимоотношение самих детей между собой».

⁴ «Новый мир», 1972, № 1, стр. 95.

ста, ты дворянка? Скажи, пожалуйста, тут как будто очень мало дворянок? С кем же я буду дружить?»¹ А другая девочка, постоянно заискивающая и какая-то нарочито умильная, восклицает завистливо-восхищенно: «Вот за тобой приехали твои лошади!» В ответ героиня готова была уже сказать — «а у нас больше лошадей нет, лошадей продали». «Но что-то вдруг остановило меня,— говорит писательница.— Не знаю что. Помню только, что не во мне, а в ней. И, не давая себе отчета, я смолчала».

Девочка та была еще не плохой и не хорошей,— раздумывает М. Шагинян,— но в ее душу оказалось уже «ксм-то или чем-то заброшено семя, которое еще можно было бы затоптать или выкорчевать,— семя уважения к богатству, чувство, что богатство — хорошо, бедность — плохо, с богатыми дружить почетней, выгодней для себя...»²

Мелкий, на первый взгляд, житейский эпизод открывает героине воспоминаний сущность происходящего в окружающей действительности. Открывает и ее внутреннюю слабость — смолчала, скрыла, что потеряла уже прежнее «преимущество» — «преимущество богатства!» — олицетворенное «лошадьми под синей сеткой». И это породило острое чувство стыда, запомнившееся на всю жизнь: «Достаточно было злой воле... коснуться моей души — и сразу все осветилось знанием, очень постыдным знанием,— о разнице, в какой живут люди; о преимуществе одних над другими; о том, что отношения зависят от того, где ты живешь, кто твои родители; и о том, что приходится врать, казаться вместо голой и простой правды...»³

Так возникает в душе юного существа ощущение неблагоприятия окружающего мира. Так рождается неодолимое стремление найти, разглядеть в самой реальности нечто иное, верное и справедливое, что может и должно существовать...

Символическим эпизодом предстает рассказ писательницы о встрече в детстве неповторимого — на рубеже двух веков — Нового года, 31 декабря 1899-го: «Дело в том,— говорит М. Шагинян,— что «я как раз один из немногих уцелевших современников, кому посчастливилось встретить XX столетие. И более того: встретить в огромнейшем

¹ «Новый мир», 1972, № 2, стр. 163.

² «Новый мир», 1972, № 4, стр. 78.

³ Там же, стр. 79, 80.

коллективе взрослых». А произошло это в чрезвычайных обстоятельствах, когда целые составы пассажирских поездов были блокированы на маленькой станции Бираула снежными заносами. «Замертво стоят вагоны», паровозы «не дышат, не дымят, не гудят», вокруг «белые, в человеческий рост, сугробы снега». На станции скопилось «несколько сот человек — чуть ли не население уездного городишка...». И это делало ситуацию тревожной, — надо было думать о питании для всех этих людей, об отоплении вагонов, а «железнодорожники между собой говорят: неведомо сколько простои́м, уголь надо беречь...»¹.

Вот в этой сложной и грозной обстановке возникли новые отношения между людьми, возник коллектив, родилось коллективное действие. Люди из семнадцати поездных составов объединились для борьбы с заносами, стали налаживать свой быт, помощь больным, питание. Ведь надо было «согреть, накормить, удержать от безобразий и беспорядка все поездное население. И для этого — организовать их. И наконец, чтобы взяться за организацию случайной массы людей, надо заработать у них авторитет... право распоряжаться».

Героиня вспоминает этот урок жизни с гордостью, ведь ее отец был в числе нескольких человек, которые возглавили организацию работ и жизни на станции, осуществили сплочение людей. «У нас порядок, — радостно говорит один из участников событий, — составились группы расчисток, группы учета угля, учета провизии... Такова ситуация»².

Радость участия в общем, жизненно важном деле, ощущение своего места среди людей, своей им нужности определяет переживания героини. События на станции Бираула становятся для нее подлинной «школой характера».

Кульминацией событий явилась праздничная встреча XX века, спаявшая воедино сотни людей.

Женщины «усердствовали у кухонной плиты, у костров на дворе, где потрескивали березовые поленья. Не для тепла: над кострами повесили котлы, и в них кипела еда. Мне досталось наполнить ложкой солонки темноватой, крупной солью и потом разместить эти солонки на равном расстоя-

¹ «Новый мир», 1971, № 4, стр. 121, 122.

² Там же, стр. 123.

нии по длинным столам. Все делали всё для всех, всем было весело, никто не хотел спать». А за столы стали рассаживаться — «все, кто был в поездах. Без различия чина, звания, платочков и шляпок».

Мариэтта Шагинян в своих воспоминаниях передает всю остроту юного восприятия той новизны в человеческих отношениях, которая внезапно открылась героине в трудной жизненной ситуации. Среди тогдашних новогодних тостов запомнилась ей на всю жизнь речь «невысокого человека с каштановой бородкой и добрыми впалыми глазами», который спокойно и точно определил происходящее, здесь, на маленькой станции, где встречали все они новый век, — «на ходу, в снегу, на дороге». Все могло произойти на станции Бираула, могли люди показать свои худшие стороны — «требовали б, искали б для себя привидений, начальство подкупали, отлынивали от работы...». Но не произошло. Люди сплотились в единый коллектив, и «сейчас у каждого на душе светло, встречаем новый век организованно, по-человечески. Значит — можно так жить. Желаю новому веку, чтоб пришел к нам в обличии человеческого и научил, как правильно жить!»¹.

«Правильно жить!» — этими словами встречен был новый, XX век. Они стали заветом для героини воспоминаний, нутеводной нитью в трудных ее духовных исканиях в годы юности. Вместе со своими сверстниками Мариэтта Шагинян стихийно, еще неосознанно ощущала приближение великих перемен, ждала их. «Воздух в стране, в Москве, за окнами был полон электричества. Надвигалась московская Красная Пресня. В Москве — не в Париже — предчувствовались, зарождались баррикады, было преддверие первой русской революции, — и все во мне, как во многих других, подобно горючему от спички, всыхнуло ответным пламенем на грозное электричество в воздухе»².

~~иногда... (остальные же) сидели там, тогда... (остальные же) сидели там, тогда... (остальные же) сидели там, тогда...~~

На протяжении всей книги «Человек и время» у М. Шагинян отчетливо проступают два направления, две струи повествования. Писательница, воссоздавая историческое своеобразие далеких уже предоктябрьских десяти-

¹ «Новый мир», 1971, № 4, стр. 123, 124.

² Там же, 1972, № 2, стр. 162.

летий, неповторимость характеров, событий, яркость и точность деталей времени, вводит в свои воспоминания лирико-философские отступления, или, по ее определению, «апарта»¹ — «мысли про себя», в которых героиня мемуаров, но уже сегодняшняя, современница наша из семидесятых годов, оглядываясь назад, осмысляет прошлое в сопоставлении с настоящим, делится жизненными итогами, всем продуманным, перечувствованным на протяжении долгого своего пути.

Отступления в первых частях мемуаров посвящены Мариэттой Шагинян изложению ее педагогических воззрений. Писательница размышляет над многим из того, что делалось и делается в области воспитания человека, формирования личности. Она говорит и о методе «проблемного обучения», как «наилучшем способе развивать самостоятельное детское мышление»², и о продуманном «режиме жизни»³, как важном организующем принципе, влияющем на становление характера.

Вспоминая о детских садах, о школьной жизни в начале века, сравнивает прежние методы с сегодняшними, ратую за сохранение всего полезного, что было уже найдено и что не должно пропасть для нашего времени. Раннее обучение иностранным языкам, активный метод преподавания — об этом говорит М. Шагинян, нарисовав образ своей первой учительницы — Луизы Антоновны, «ее сухое лицо с густой сетью морщинок возле скул, добрые влажные глаза, блузу с мозаичной брошкой... и большие ноги в башмаках с резинкой». Но у старой учительницы была своя верная и точная методика: «Мы никогда с ней не сидели — мы двигались вдоль стен, заучивая вещи в их новых названиях; качались верхом на лошадках; прыгали через веревочную прыгалку; играли в мяч, в кегли, — и каждый день мир наполнялся звуками новых слов, сперва раздельных, потом начинавших связываться глаголами, обрастать качеством — эпитетами; становиться во взаимоотношение с нами...»⁴

¹ А part — условный термин в драматургии, обозначающий мысли героя «про себя», хотя на сцене они и высказываются вслух, но как бы «в сторону»; подразумевается, что их никто не слышит, кроме, конечно, зрителей.

² «Новый мир», 1972, № 2, стр. 93.

³ Там же, стр. 94.

⁴ Там же, № 1, стр. 73.

Писательница говорит о необходимости выработать у себя «умение читать». И не только в прямом смысле слова, а в высшем, означающем значительно большее: что человек способен взять от чтения, что ему даст книга.

В начале века тоже шли горячие дискуссии: «как вместить в мозг всю нужную информацию?» И Мариэтта Шагинян, радуя за чтение творческое, приводит слова своего отца: «Дело не в том, сколько прочесть, а потом из уже прочитанного выбирать. Дело в том, как читать». Рассказывая о своем первом опыте «сознательно-углубленного» чтения, когда в юности взялась за медленное и продуманное освоение труда Вольтера «Век Людовика Четырнадцатого», на этом примере отстаивает она именно действенный процесс чтения: «то есть все более умное и глубокое... проникновение в книгу», «примысливание... к положениям книги, суд над ней, оценочное восприятие красот ее языка, стиля, образов, афоризмов...»¹

Мариэтта Шагинян в отступлениях вновь обращается к урокам творческой деятельности Ильи Николаевича Ульянова, к урокам его «учительских съездов», на которых внимательно изучалось и вводилось в практику педагогическое новаторство российских учителей, самоотверженно трудившихся в глухой еще дореволюционной «глубинке». Писательница вспоминает и настойчивое требование В. И. Ленина изучать нашу практику, пристально изучать все, что делается нами на практике. Ничто из достигнутого, завоеванного человечеством не должно быть утеряно, — считает писательница.

Во всех своих педагогических раздумьях М. Шагинян неизменно делает упор на активном начале воспитательного процесса: человек подвергается воздействию семьи, школы, общественной жизни; но и сам не имеет права оставаться пассивным, лишь впитывая многообразные влияния, идущие извне. Он обязан сознательно формировать себя изнутри. К этой мысли писательница постоянно возвращается и в мемуарах, и в своей прозе, и в публицистике. Так, нарисовав поэтические образы великих педагогов-гуманистов, в очерках о чешском мыслителе XVII века Коменском и о нашем современнике эльзасце Альбе-

¹ «Новый мир», 1972, № 2, стр. 149, 152.

ре Швейцера¹, она доказывает, что их педагогические искания ведут в том же направлении — к усилению сознательного начала, к внутренней активизации личности. М. Шагинян отмечает два этапа в развитии «дидактического метода» Яна Коменского: «Если в собирательный его период он хотел учиться у всего, у каждой книги, как пчела собирая мед у бесконечного многообразия вещей, то теперь для подлинного познания мира наступил период самоограничения, отбора». Формируя свой внутренний мир, человек учится не разбрасываться, не увлекаться «отдельными, разрозненными знаниями», а видеть связь явлений, выделять главное, вырабатывать «систему знаний».

Обращаясь к образу Альбера Швейцера, рассказывая о его деятельности как врача и педагога, М. Шагинян особо останавливается на проблеме сознательного выбора жизненной позиции. Ее герой, столкнувшись еще в юности с проявлениями национальной розни, противопоставляет этому своими поступками, своим «моральным несогласием». Так складывается характер, — утверждает писательница, — так определяется линия жизни, которая и приведет Швейцера в «недра тропических лесов, болотистые дебри Конго», где вместе с женой, на собственные средства, он создаст «знаменитую свою больницу» и начнет «нечеловечески трудную и напряженную работу», вступив в борьбу с «гибельным климатом», недоверием населения, с «бездорожьем, безлюдьем, дикими зверьми», со «страшным одиночеством перед лицом массовых болезней и смертей...». Выбор жизненного пути сделан, характер сложился.

Важной, определяющей чертой духовного облика этого нашего современника Мариэтта Шагинян считает его «уважение к жизни», его готовность к борьбе за сохранение всего живого на земле, и в джунглях Африки, и во время второй мировой войны, и в послевоенные годы, когда А. Швейцер одним из первых поднял голос протеста против атомных испытаний. «Жизнь, величайшее откровение природы, даруемое каждому единожды, требует великого уважения к себе и великой бережливости, потому что это основное

¹ М. Шагинян. Ян Амос Коменский. «Литературная газета», 16 апреля 1957 г. А также: М. Шагинян. Портрет человека. «Литературная газета», 20 июня 1957 г.

реальное благо человечества, источник всех остальных благ», — так формулирует писательница основной идейный принцип, определивший, по ее словам, у Альбера Швейцера с молодых лет «все его последующие поступки», все направление его жизнедеятельности. Познавание окружающей действительности, а также и осмысление уроков истории, всегда — считает М. Шагинян — сопряжено для отдельного человека с формовкой им своего внутреннего мира, а следовательно, и своей судьбы.

В одном из полемических отступлений, споря с «Антимемуарами» Андре Мальро, где он «отказывается писать о своем детстве», ибо «оно чуждо ему и неинтересно», Мариэтта Шагинян страстно восклицает: «Запад отрекается, отпатывается от «начала своего», он не хочет знать преемственности и великой, ведущей силы жизни, именуемой Временем... Но у нас эта сила жизни проступает как связующее дыхание во всем, что мы сейчас создаем, и она животворит наш взгляд на прошедшее». Писательница сознается, что приступила к своим мемуарам именно «вот с этим живым, направляющим несением времени в себе, Времени с большой буквы...»¹.

3

На страницах записных книжек Аветика Исаакяна, в его заметках «для себя», можно найти сжатое определение «гётеинской» концепции личности или проблемы «духовного уровня» дел и стремлений человеческих, над чем задумывался и сам армянский художник, равно как его современники. «Главное для Гёте, — говорит Исаакян, — не то, чтобы человек был счастлив и преуспевал в жизни. Главное для него — чтобы человек был творцом»².

Подобная высота требований, предъявляемых к отдельному человеку, характерна и для Мариэтты Шагинян. Важнейшим этапом внутреннего становления личности, считает она, является сознательный выбор своего места в общечеловеческой жизни, сознательное решение, чему отдать свои силы, во имя чего жить. Поискам ответов на эти воп-

¹ «Новый мир», 1974, № 4, стр. 106.

² Аветик Исаакян. Мысли о жизни и искусстве (из архива Государственного музея литературы и искусства Армянской ССР). «Новый мир», 1975, № 30, стр. 215.

росы и посвящены основные разделы книги «Человек и время» — такие, как «Дом Феррари», «Петербург», «Москва-маленькая».

Студенческие годы для героини воспоминаний — это и выход за пределы узкого замкнутого мира детства и отрочества на широкие просторы общественной жизни; это и личные встречи, личные духовные связи с неповторимо своеобразными людьми той эпохи, дружба с многими из них, идейные противостояния; это и трудная выработка своего мировоззрения, зачастую через ошибки и блуждания, но все же движение вперед, настойчивый прорыв к правде своего времени, к правде истории.

Тяга к философскому осмыслению жизненных процессов привела героиню книги «Человек и время» в самую гущу религиозно-философских споров, в среду тех, кто искал и создавал в этой сфере равнообразные «новые направления». Сталкиваясь с представителями подобных идейных течений, проходит она трудные этапы увлечений и разочарований, осознавая ложность многообразных философских исканий, их несоответствие реальному движению жизни. Повествование о предреволюционных годах в жизни молодой современницы в силу этого перерастает в историю развития русской общественной мысли, идейных исканий, социальных и духовных противоречий того сложного времени.

Старая церковь с ее обрядами, ее догмами выглядела архаичной. Не было тут и древней торжественности, все предстало уныло-прозаичным, изжитым.

К началу церковной службы «в темный двор стягивались темные человеческие тени — сутуловатые, в платках». Медленно свершался привычный условный ритуал. Затем священник «старой, усталой рукой», держа в ней кисточку, «сильно разбавленным розовым маслицем набрасывал молящемуся — раз-два, слева направо, справа налево — влажный крестик на лоб». А рядом с ним истово соучаствовали в происходящем почетные прихожане: среди них некто «с плешью», «в плисовых штанах продавца» из Охотного ряда, и какой-то интеллигент «в пальто с бархатным воротником» и «с умилением на лице». Вся эта обстановка, все происходящее, говорит М. Шагинян, порождало в душе «странное чувство стыда». Нет, не осуществляется здесь единение людей — все равны перед величием мироздания, перед некоей высшей силой, — а со-

всем иное: «Что толку — воображать себя с народом, если теснота людская, распадаясь на единицы, открывает не близость, а чуждость этих единиц?»¹

Целая галерея искателей «новой правды», новой религии предстает на страницах воспоминаний «Человек и время» со своими сложными и путанными жизненными дорогами. Это и Н. Бердяев, продельзавший «витиеватый путь от социализма к мистическому православию»², и С. Булгаков, также порвавший с марксизмом во имя религии, — Андрей Белый его характеризовал: «Булгаков всех чище, но как «дитя малое» и «беспомощное»³; и Павел Флоренский, «фанатик с лицом Савонаролы»⁴. И «одна из ярких трагических фигур русского протестантизма» — епископ Михаил Старообрядческий, «гогофец», провозгласивший необходимость включения духовенства в борьбу за счастье «малых сил, страдающих и обремененных», необходимость «возврата к естественному союзу с народом»⁵ и вследствие этого гонимый, затравленный самодержавием... В. И. Ленин не прошел мимо этого протеста, объяснив, однако, что для духовенства речь должна идти не столько о возврате к союзу с народом, но и о выборе своего места, «о распределении между борющимися классами. Ясность, широта и сознательность такого распределения от вовлечения духовенства в политику, наверное выплыват»⁶.

Беспощадно очерчен в воспоминаниях образ Михаила Новоселова, издателя и составителя «Религиозно-философской библиотеки», некогда толстовца, а позднее поборника православия, в противопоставлении его «пагубным западным церквям»⁷. Мариэтта Шагинян сознается: «изо всех сил напрягая память, я не могу вспомнить ни его лица, ни даже его голоса». Человек этот был столь неопределенен, неясен, что осталось лишь смутное видение —

¹ «Новый мир», 1973, № 5, стр. 175, 176.

² Там же, стр. 165. Писательница иронически вспоминает — «учение» нашего декадентства, Вячеслава Иванова и Бердяева, о двух церквях, одной грешной, на поверхности, другой глубокой, мистической, единой Настоящей...» (там же, 1975, № 3, стр. 202).

³ Там же, 1973, № 6, стр. 150.

⁴ Там же, 1973, № 5, стр. 165.

⁵ Там же, 1975, № 3, стр. 196, 201, 240.

⁶ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 80—81.

⁷ «Новый мир», 1973, № 5, стр. 181.

«странное круглое белое лицо без черт, без глаз...»¹. Сохранилось тягостное ощущение фальши, исходившее от всего облика Новоселова, его писем и поучений, от его неподвижников.

Задумываясь над их призывами к духовному самоочищению, писательница говорит: «Я стала серьезно исследовать эту странную форму человеческой деятельности. Родился человек на свет и выбрал себе занятие: всю данную ему на короткий срок жизнь потратить на спасение своей души». Да, надо противостоять злу, но не отгораживаясь от окружающего мира. Ведь совесть это всегда «как суд над собой, как стимул вечной деятельности, вечного стремления к истине»².

Попыткой найти философский противовес «новоселовщины» и явилось увлечение Мережковскими — их «новым религиозным сознанием», «соборностью», «новой церковью», желающей якобы быть близкой к революции, церковью «со святым террором», знаменующей «новый поход крестоносцев на самодержавие...»³.

В четвертой части воспоминаний — «Петербург» — писательница рассказывает о сложном процессе духовного прозрения, о том, как постепенно начинала ощущать всю фальшь, беспочвенность «исканий истины» в кругу Мережковских. «Непонятная конспирация... — вспоминает писательница, — чувство сугубой политической значительности, некая таинственность, которыми окружали свою деятельность Мережковские, были преувеличены, были похожи на что-то театральное...»⁴ Сквозь все это отчетливо проступала «игра», таинственность скрывала пустоту. А юная Маризтта Шагинян страстно рвалась к живому делу, «тянулась к трудовому народу, к простому обездоленному человеку, к справедливой жизни для него и отдаче себя для правды, тянулась всей своей совестью...»⁵.

Социальные противоречия, а отсюда идейные столкно-

¹ «Новый мир», 1973, № 5, стр. 180.

² «Новый мир», 1973, № 6, стр. 132. Об этом же говорит и Андрей Белый в письме к М. Шагинян, в апреле 1902 г.: «Новоселовщина и Флоренщина — спасение себя, а где же у них найдется место в душе для погубления души «за други своя». Правда их загнивает гнусностью певольной...» (там же, стр. 150).

³ Там же, стр. 134.

⁴ Там же, 1975, № 3, стр. 145.

⁵ Там же, 1973, № 5, стр. 176.

вения все ожесточались, захватывая даже наиболее далекие от революционного движения слои. «Все это было в воздухе эпохи», — свидетельствует М. Шагинян. И отдельный человек не мог оставаться вне этого драматически противоречивого развития общественной мысли. Так произошел для героини воспоминаний и «разрыв с официальной церковью», и «разрыв с ее общественным суррогатом»¹.

Позднее, уже в середине двадцатых годов, характеризуя этот сложный период своих духовных исканий, М. Шагинян так поясняет его противоречия: «Я всегда и отовсюду силилась вывести «нормы поведения», то есть разрешить практическую задачу этики». Эта действенная «этичность», как вспоминает писательница, пронизывала уже ее ранние произведения и даже — «ставилась мне критиками в укор и в вину». Но М. Шагинян настойчиво продолжала поиски таких повествовательных форм, которые позволили бы ей решать важные идейные проблемы своего времени. В поисках ответа на вопрос, как человеку «правильно жить», писательница «должна была опираться на мировоззренческую систему». Так возник ее интерес к религиозно-философским исканиям предреволюционных лет. Но, пользуясь старыми догматическими «терминами и формами», Мариэтта Шагинян неизменно «упиралась в иные выводы, предчувствовала иные нравственные нормы...». Путь к истине был труден и сложен: «Эта борьба за новую этику — без помощи нового мировоззрения — и была в сущности личной моей трагедией»², — говорит автор воспоминаний. И все же это — «этап борьбы», о котором сильно и ярко рассказано в книге «Человек и время».

Острѐ ощущая переломный характер своего времени, тех грозных предоктябрьских лет, героиня мемуаров не могла и не хотела удовлетворяться лишь внутренним стихийным противостоянием все усиливавшимся реакционным тенденциям в общественной жизни, но стремилась сознательно найти путь к иной действенной философии, сделать выбор, ответить на кардинальный вопрос — как и во имя чего жить.

¹ «Новый мир», 1975, № 3, стр. 179, 211.

² Мариэтта Шагинян. Вместо предисловия (Опыт самокритики). Дилижан. Армения. 1928 г. Рукопись. Личный архив автора.

Воссоздавая в своих мемуарах картину мировоззренческих исканий начала XX века, Мариэтта Шагинян большое внимание уделяет проблемам идейно-эстетическим. Она ставит при этом коренной вопрос — о долге, о месте художника в народной жизни.

Точные реалистические зарисовки, в которых автор запечатлевает внутренний и внешний облик писателей-современников, рассказ о встречах с ними, о творческих и дружеских связях, многообразие жизненных эпизодов — все это помогает М. Шагинян углубленно и доказательно вести свое исследование тех путей, какими шло развитие художественной мысли в тогдашнем обществе, да и собственного внутреннего развития, «нового этапа» своей жизни, который, как она сама чувствовала, «по примеру гётевского Вильгельма Мейстера и его «ученических годов» был «тоже переходный, тоже только «испытание» и урок»¹.

Важным было для молодой писательницы определить свое отношение к современным литературным течениям, к объявленному «устаревшим» реализму и к «дерзкому» в своем «новаторстве» модернизму.

Эстетические теории воплощались для современников не только в творческой практике, высказываниях тех или иных художников, но и во всем их человеческом облике, в их жизненном поведении. Романтический портрет Брюсова — главы «течения, вошедшего в историю как «декадентство» — возникает в книге «Человек и время» таким, каким поэта видела тогдашняя молодежь. «Мы все в те годы поклонялись Валерию Брюсову», — вспоминает Шагинян. «Мастер, мэтр, недостижимый... Недоступный. Окруженный легендами». Но, подчеркивая некоторую четкую графичность, даже сухость образа поэта: «...и в том, как он выглядел, некрасивый и чопорный, жесткий и требовательный, было свое обаяние для молодежи»², — писательница заставляет вместе с тем ощутить и нарочитость, даже «театральность», во всем облике ее героя. Однако раскрыто это не как свойство характера, но как отпечаток эстетической позиции поэта.

¹ «Новый мир», 1973, № 6, стр. 153.

² «Новый мир», 1973, № 5, стр. 169, 170.

Острота собственного расхождения с модернизмом осознана была писательницей в связи с эпатазирующим выступлением Валерия Брюсова на гоголевском юбилее. На фоне «скучно-банальных», «профессорских выступлений», повторяющих давно заученные «азы», поэт под «свист и возгласы возмущенья» в зале сделал доклад о том, «каким «обжорой» был Гоголь в жизни, как он художественно любил поесть и что именно едал... в трактирах Рима, за московскими обедами у Погодина; и как вкусно, со вкусом, описывал украинскую еду...».

Этот доклад вызвал бурные дискуссии в обществе, ожесточенные споры, большинство высказывалось «за Брюсова, за его доклад, вообще — за право на такой доклад», — видя в этом выступлении поэта борьбу за право на новаторство. Но Мариэтта Шагинян сознается, что «разошлась тут» со своими сверстниками, «леваками в искусстве». Верно, доклады «по старинке» уже были неприемлемы — «серый катехизис, топтание на сказанном», «азы» «исследованного, изученного в Гоголе». Но являлся ли доклад о «гоголевских галушках» подлинным новаторством? На этот вопрос писательница отвечала решительным «нет». Ведь здесь не было «нового проникновенного раскрытия того, что есть гениально-главное в Гоголе, связи этого раскрытия с современностью, движения вперед по этой магистрали...». А ведь это было бы «продолжением дела Гоголя в эпоху после 1905 года».

Неприятие модернистского «новаторства», от принципов которого вскоре отошел и сам Валерий Брюсов, было связано для героини воспоминаний с ощущением нежизненности подобного искусства, с осознанием отрыва модернизма от реального течения времени, от насущных потребностей людей. «Где же магия этих левых форм? — спрашивала себя молодая писательница. — На что вообще идет в литературном производстве эта «магия», что именно обновляет она для человечества?»¹

Опыт общения с петербургскими литературными кругами обнажил перед писательницей всю оторванность от народной жизни и тех, кто бывал на «симпозиумах» Вячеслава Иванова, на вечерах у Федора Сологуба, и тех, кого «допускали» к Мережковским. Литература для «из-

¹ «Новый мир», 1973, № 5, стр. 171, 172.

браних» имела и свою определенную стилевую окраску: «изломанный ритм, преобладание любимых глаголов и эпитетов», делавшие узкими их «поэтический словарь», «изопрещенный язык текста с постоянным подтекстом»¹. Возникла в этой рафинированной среде некая условная романтика — «поэзия неясного, несуществующего, небывалого, того, чего нет, но должно быть...» Но героиню воспоминаний подобная «надмирность» поэзии уже не удовлетворяла, вызывая ощущение все той же «игры», духовной фальши.

Отрыв от действительной жизни петербургской литературной элиты — «в их изолированности, в их «аристократизме» ...их чувстве исключительности» — становился все очевиднее. И присуще все это было отнюдь не отдельным лишь художникам, но всему направлению, всему «явлению модернизма».

Писательница вспоминает: «...за версту чувствуешь в этом движении словечко над, атмосферу над — над обычными людьми, «не доросшими» до его понимания». И признается, что с этим «невыносимо чуждым» ей духом модернизма она никогда «не могла слиться и еще менее подчиниться ему»².

Творчество как часть общенародной жизни, как непосредственная духовная связь современников друг с другом, более того, творчество как вклад в созидание общечеловеческой культуры — так широко и смело рисовала себе Мариэтта Шагинян роль искусства в обществе. Модернизм отталкивал ее своей узостью и замкнутостью. Возникало, как она вспоминает, ощущение «невидимого мелового круга», отделявшего людей искусства от народной жизни: «Входившие в этот круг, может быть и бессознательно для них, считали себя «солью земли», обществом, представляющим собой всю Россию...»³ Молодая писательница, как и многие из ее современников, стремилась вырваться за пределы этого «мелового круга» на просторы реальной жизни.

Дружба с Андреем Белым в этом смысле весьма показательна. В основе ее именно тяга обоих к истинно человеческому общению, прямому и открытому, «от души к

¹ «Новый мир», 1975, № 3, стр. 167, 188.

² Там же, стр. 166, 167.

³ «Новый мир», 1977, № 1, стр. 83.

душе», стремление мыслью «поделиться, как куском хлеба, — разделить ее»¹.

Оба молодых современника проходили хотя и каждый по-своему, но один и тот же путь идейных исканий. И это отразила их переписка. «Ищу доверия, человека ищу», — восклицал А. Белый в одном из своих писем конца 1908 года. Он так же, как и М. Шагинян, во всех мировоззренческих своих блужданиях, ошибках и отступлениях все же настойчиво рвался к подлинному делу: «пусть я романтик: мой романтизм есть практическое, реальное дело; зарю бронирую я нормами долга...» Он тоже не отрывал своей жизни от «всеобщей»: «истинное есть ценное», — писал он исповедально, — «определяется пониманием этого «есть» как переживаемой индивидуально-всеобщей связи».

Периоды идейных метаний были у него сложнее, более длительными. В предреволюционные годы дороги молодых современников подчас и расходились. Когда Мариэтта Шагинян уже окончательно отошла от различных тогдашних религиозно-философских направлений, Андрей Белый испытал новое увлечение — «его путь вел к Рудольфу Штейнеру в антропософию»², — вспоминает писательница. И все же их обоих в эти переломные годы духовно объединяли характерные для них страстные поиски истинного смысла жизни, жажда определить, в чем заключаются высшие цели художественного творчества.

«Критерий нужности, необходимости», искусства для людей, того искусства, которое становится «жизненной потребностью» у отдельной личности, а также «элементом духовного здоровья человеческой культуры»³, — этот критерий и определяет в концепции Мариэтты Шагинян историко-социальную задачу художника, бессмертие его творений.

5

Авторские отступления по-прежнему и в этих центральных разделах книги «Человек и время» занимают важное место; они все так же богаты и многообразны.

¹ «Новый мир», 1975, № 3, стр. 153.

² «Новый мир», 1973, № 6, стр. 142, 143, 149, и 153.

³ Мариэтта Шагинян. Бессмертие. «Известия», 25 сентября 1976 г.

Однако теперь в них главенствует новая тема — размышления о природе творчества, о своеобразии, специфике писательского труда, о его законах. Автор щедро делится собственным опытом, задумывается над тем, что сделано другими художниками слова, спорит и утверждает свои выводы, основанные на многолетней практике и наблюдениях.

Основным для художника М. Шагинян считает накопление жизненного опыта, запас «пережитого», призывает дорожить каждой его крупицей, отложившейся в сознании, пусть даже и оказавшейся где-то в его «подвалах»: «Забвение — не исчезновение, пережитое — не пустая страница. Где-то, в чем-то, в клетках вашего организма, в таинственных накоплениях вашего мозга, она оседает, как бы впитываясь в вашу судьбу, в течение вашей жизни»¹.

Важным считает М. Шагинян расширение, пополнение этих запасов «пережитого». Поэтому с таким вкусом и задором рассказывает она о неизменных двух этапах в своей творческой работе: этап «камеральный», «как любят говорить геологи», за столом, когда писатель, казалось бы, надолго исключен из окружающей жизни. Но ведь до этого иной этап — «в поле» или «изучение, поглощение материала, поездки за ним, отвоевывание его (иногда в секретном архиве Ватикана, как это было для книги о композиторе Мысливечке) и поездки, поездки, поездки... приключения в этих поездках... сколько событий, увлечений, открытий...»².

Но Мариэтта Шагинян и предостерегает: нельзя перегружать повествование фактами, даже яркими, увлекательными, нужно отбирать самое основное, характерное, чтобы не получился «перенасыщенный раствор»³. И еще: главное в творческой работе — это проблемность. Художник, исследуя действительность, раскрывает своеобразие и сложность жизненных процессов, тенденции их развития, возникающие проблемы, которые надо решать. И потому слово его должно быть весомо. «Строчка только тогда стоит того, чтобы ее написали, — говорит М. Шагинян, — когда эта строчка — заслуживает, чтоб ее прочитали. Строчка не первичное — она результат работы

¹ «Новый мир», 1978, № 11, стр. 193—194.

² Там же, стр. 198.

³ Там же, № 9, стр. 206.

духа, сердца, органов чувств, всего человека, если речь идет о писательской строке»¹.

Размышляя о природе стиливого своеобразия, М. Шагинян выдвигает требование рассматривать творческую личность как «целостного человека». Ведь «естественная природа» того или иного художника зачастую накладывает отпечаток, определяет и выбор им слов, и присущую ему «структуру синтаксиса», и ритмику абзаца. Писательница приводит в пример различие хотя бы между своей стиливой манерой — «массив слитной прозы» — и Виктора Шкловского, который «пишет короткими, даже кратчайшими абзацами, не потому, что делает это искусственно, а потому, что иначе не может: мысль его движется как бы вспышками коротких замыканий в электричестве». А у самой писательницы, по ее наблюдениям, развитие повествования идет «звено за звеном». И если вновь использовать образ электричества, то здесь движение мысли как «беспрерывность течения света»².

Углубляя и развивая свой тезис о художнике, творце как «целостном человеке», М. Шагинян в новых статьях, появившихся после мемуаров, выдвигает также этический критерий: «...нравственное существо человека — это лоно, на котором вырастает подлинное искусство». Она видит сложную взаимозависимость внутренних психологических, а также мировоззренческих процессов, которые определяют не только жизненное поведение людей, но и своеобразие художественных манер. «Дело в том, — говорит М. Шагинян, — что ни один певец, ни один поэт, ни один музыкант не может не выразить в своем творчестве характера своего отношения к жизни, своего нравственного существа, своей внутренней совести...»³.

Наряду с авторскими отступлениями Мариэтта Шагинян широко вводит на страницах своих воспоминаний ценнейший документальный материал — и собственные записи встреч и бесед с современниками, записи, сделанные сразу же, по горячим следам событий, и переписку с теми, с кем связала ее творческая дружба. Писательница предоставляет слово современникам. В их письмах звучит

¹ «Новый мир», 1978, № 14, стр. 197.

² Там же, 1977, № 1, стр. 102.

³ Мариэтта Шагинян. Петь надо по-своему. Беседы о мастерстве. «Советская культура», 18 декабря 1979 г., стр. 5.

живой голос людей начала века, раскрываются их мысли, переживания — непосредственно, без утайки. Тут и взволнованная исповедь, и резкое определение позиций, и оценки людей без скидок, пристрастный анализ жизни своей и окружающих, — словом, разговор напрямую, «от души к душе».

Есть еще один вид «отступлений», «апартов» в книге «Человек и время» — отступлений новеллистических. Таков рассказ Мариэтты Шагинян о Пушкине в бессарабской ссылке, родившийся в поездке писательницы летом 1970 года в Измаил¹. Работая в архивах, путешествуя по благословенной земле, где некогда проезжал великий поэт «в молдавской повозке — «каруце», задумала писательница свое «отступление» — о том, как «незримым спутником» ее странствий «стала тень опального Пушкина, очертившего в десять дней могучий ромб по земле тогдашней Бессарабии».

На страницах документального рассказа об этих «десяти днях» вдруг отчетливо выступили два живых характера: это — Пушкин и друг поэта — Липранди, «военный историк и подполковник разведки в Кишиневе», взявший его с собой в деловую поездку. «Один твердо ведет свою служебную линию, время у него строго рассчитано...»; другой «рвется увидеть, пережить, узнать, побыть подольше, свернуть в сторону»². Поэт раскрывается в самом творческом процессе — жадном стремлении познать историю, обычаи, повседневную жизнь южного края, в страстном интересе к его обитателям. Даже в записях Липранди о той далекой бессарабской поездке, на страницах «сухой и отчасти казенной его прозы», ощущается сила пушкинской увлеченности, творческого накала.

Лирическое «отступление» Мариэтты Шагинян — это рассказ о процессе писательского труда, о его сложности, о противостоянии великого поэта узкой обыденности, людям типа Липранди, во всей их духовной ограниченности.

Два образа и два отношения к действительности — творческое и не творческое. Писательница связывает лири-

¹ «Сто семьдесят восемь лет назад, — говорит М. Шагинян, — здесь, по этой земле ходили мои предки... Сто сорок девять лет назад здесь ходил Пушкин». («Новый мир», 1971, № 4, стр. 148).

² Там же, стр. 145, 146.

ко-эмоционально образ поэта с современностью, видит в его труде залог, предвестие будущего. Полемически она восклицает, что Пушкин бессарабских «десяти дней» предстает ей «удивительно близким, профессионально-рабочим человеком пера — пламенным исследователем-очеркистом»¹.

На страницах воспоминаний писательницы, эпических по охвату событий, где воссозданы сложные предоктябрьские десятилетия, обрисованы люди того далекого уже времени — возникает целая галерея живых неповторимых образов. Автор в своих отступлениях, в полемике, в философских размышлениях связует прошлое и сегодняшний наш день, наше настоящее глубоким внутренним лиризмом повествования.

6

Ленинская тема мощным идейно-эмоциональным, а также и сюжетным течением проходит в книге «Человек и время». Воспоминания Мариэтты Шагинян по существу следует считать закономерным продолжением ее Ленинианы, необходимым и важным звеном, завершающим весь этот цикл произведений. Уже в самом начале, когда стали вырисовываться контуры нового эпического труда писательницы, она и сама ощутила подобную взаимосвязь: «Ленин всегда и во всем помогает моей работе, и даже в последнее время, когда я взялась за книгу воспоминаний. Тот, кто читал первые две книги, заметит, что они проникнуты мыслью о Ленине»².

Рассказывая о сложных идейных исканиях своих современников, о их мучительных метаниях в поисках ответа — как и во имя чего жить, Мариэтта Шагинян с первых же страниц воспоминаний вводит все более крепнущий мотив возникновения новой, жизнеутверждающей революционной философии. Да, истина родилась в мире, но ей предстоит еще прокладывать трудный свой путь в умах людей, в переплетении противоречивых событий, в столкновениях противостоящих социальных интересов и стремлений разных классов, разных общественных слоев.

¹ «Новый мир», 1971, № 4, стр. 145.

² Выступление М. Шагинян в рубрике «Мудрое слово Ленина»; «Неделя», 17—23 апреля 1972 г., № 17, стр. 2.

Ленинская тема возникает на страницах воспоминаний М. Шагинян вначале как отдаленный отголосок каких-то новых мыслей, идей, как зарницы перемен, начинающих в общественной жизни. Затем эта сюжетная линия набирает силы, начинает разворачиваться рассказ о ленинской деятельности, о «большевиках» и, наконец, взрывается бурей исторических событий — первая империалистическая война, Октябрь 1917 года, гражданская война, — этому и посвящены последние части воспоминаний, написанные в 1978 году: «Старая Хейдельберг», «Псалмы Давида», «Диссертация».

Всю сложность путей, какими пробивались и она сама и многие из ее современников к ленинской правде, писательница обрисовала предельно открыто, честно, с большой исповедальной и реалистической силой.

Человек неотделим от своего времени, — утверждает М. Шагинян. Ведь все мы — «носим в себе некое подобие «антенн», органов восприятия больших человеческих или природных потрясений, как бы волнами расходящихся по эфиру. Люди-антенны не могут не воспринимать движения массовых психических состояний общества — упадка, подъема, счастья»¹. Именно потому предощущение начинающегося общественного подъема, грядущих перемен постепенно возникало даже в наиболее далеких от революционного движения социальных слоях. Писательница вспоминает, что в ее окружение долго еще «не доходило имя Ленина, мы ничего не знали даже о легальных изданиях русских марксистов», однако свет революционной мысли все чаще прорезал предгрозовую темь десятых годов, заставляя задумываться над происходящим в мире, над чем-то новым, возникавшим и утверждавшимся в идейно-политической сфере тогдашней общественной жизни. «Самые отсталые русские газеты освещали происходивший в Лейпциге съезд социал-демократов...» — вспоминает М. Шагинян. «Очень робко, на втором месте, после народничества, а все же упоминался и марксизм»².

Живописна жанровая сценка, воссозданная писательницей, — в рождественские каникулы 1911 года к ней нагрянули московские студенты и курсистки, приславшие на праздники в Петербург; ввалились в дом «засыпанные

¹ «Новый мир», 1975, № 3, стр. 179.

² Там же, стр. 155, 154.

снегом, румяные от мороза, голодные, с рюкзаками на плечах...»¹. Но эпизод этот имеет важное внутреннее звучание. Ведь с молодежью порог ее дома переступили не только юное их веселье, жизнерадостность, но и новые веяния времени. Студенчество уже переставали интересовать пестрые теории либеральной интеллигенции, а также религиозно-философские споры: «У нас мало кто станет слушать дерковника. Хоть и самого левого, — говорит один из студентов. — Молодежь склоняется к социал-демократам, зачитывается Марксом, это имеет почву»².

Новые веяния начинали широко проникать в жизнь. Ленинские идеи уже доходили до массового человека. Возникла и крепла партия нового типа — «действительно сплоченная», по слову Ленина, «руководимая передовой теорией», способная осуществить «роль передового борца».

В. И. Ленин своими трудами противостоял и «эпидемии» религиозно-философских исканий, той «мутной волне», которая «захлестывала часть интеллигенции в годы 1908—1910—1914» и в молодости захватила и писательницу. Опасность этой духовной эпидемии заключалась в том, что человека «приучали к пассивности», «уводили от его простого общественного долга на земле». Но наперерез «мутной волне» ложных «исканий», всей фальши духовной жизни современников «вставала резкая трезвость очередного труда Ленина...».

Мариэтта Шагинян вспоминает: «...неведомо для той среды, где пришлось мне жить, — неведомо для меня самой — лился из-под пера Ильича яркий свет на все, что происходило тогда в России. Трудно найти местечко, куда не упал бы этот свет ленинского озарения, ленинского могучего анализа, помогающего разобраться в сложнейшей тогдашней общественной жизни»³.

¹ «Новый мир», 1975, № 3, стр. 193.

² Там же, стр. 194.

³ Там же, стр. 209. Интересно высказывание одного из литературных соратников М. Шагинян — Бориса Лавренева, который говорит о восприятии людьми его поколения «ясности и острого своеобразия ленинской мысли»: ведь «зачастую двумя-тремя как бы мимоходом брошенными замечаниями Ленин «открывает» нужный предмет с совершенно неожиданной стороны, «освещает» его по-новому, придает ему особенное значение и содержание» (Б. Лавренев. Помощь Ленина. «Литературный современник», 1940, № 4, апрель, стр. 7).

С ленинской темой в книге «Человек и время» неразрывно связан один из ее наиболее важных мотивов — о выборе художником своего места в народной жизни, о его долге перед народом.

Две крупных творческих личности поставлены Мариэттой Шагинян в центре завершающих разделов ее воспоминаний: это — Лев Толстой, художник, разорвавший в конце жизни все связи со старым, несправедливым миром, и Александр Блок — ему посвящена полностью седьмая часть книги «Человек и время», — художник, безоговорочно принявший новый, невиданный мир Революции, Октября 1917 года.

Величественный образ Льва Толстого предстает на страницах воспоминаний «Человек и время» не только таким, каким мы видим его сегодня, но и тем, каким видели его современники в последние годы жизни писателя, пристрастно воспринимая всю его противоречивость, — и проповедь «непротивления злу», и «ни во что не разрешающуюся, втянувшуюся яснополянскую двойственность убеждения и быта...». Но не потому ли так грозиво прозвучал для них самый финал жизни великого художника, бесповоротный разрыв с ложью и несправедливостью окружавшей его жизни?

Мариэтта Шагинян говорит: в предреволюционные годы миллионы людей жили «той же двойственностью сознания и быта», мирились с мучительным противоречием «между велением своей совести и привычкой». И лишь Лев Толстой — «один за всех, искупая, разрешая и сводя к духовной гармонии разногласие и фальшивость жизни, за них за всех встал, взял посох и ушел от фальши в Астапово...»¹.

Так восприняли этот уход Льва Толстого его современники.

Год смерти великого писателя вошел исторической датой и в русское революционное движение. В. И. Ленин писал: «Смерть Льва Толстого вызывает — впервые после долгого перерыва — *уличные демонстрации* с участием преимущественно студенчества, но отчасти также и рабочих»². Среди этого студенчества была и Мариэтта Шагинян. Она вспоминает о «новом, массовом пробуж-

¹ «Новый мир», 1973, № 6, стр. 135.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 74.

дене улицы. Первой хлынула на демонстрации студенческая молодежь». Сестра ей писала из Москвы: «...У нас на Курсах...», а это означало, что «даже студентки реакционных Курсов Герье не могли усидеть на лекциях!». М. Шагинян отвечала ей: «...а у нас на Невском, у Тучкова моста...» — и признавалась: «Никто и ничто на свете не могло бы в эти дни удержать меня в четырех стенах дома»¹.

Трагический уход великого художника из Ясной Поляны означал его окончательный идейно-этический выбор — разрыв с миром угнетения и несправедливости.

Спустя восемь лет, когда произошел решающий перелом в истории человечества, поэт Александр Блок так же сделал свой выбор, безоговорочно приняв Октябрьскую революцию.

Мариэтта Шагинян возвращается в своих воспоминаниях к страницам эпопеи «Перемена», где по горячим следам событий было ею, еще в начале двадцатых годов, рассказано о том, как на юг страны дошли «Двенадцать» Блока. Поэма в самый разгар денкинищины зазвучала грозным набатом — и сразу же на слово поэта откликнулись сердца людей. «Искрой, зажегшейся от одного до другого, радугой, поясом, вставшей от неба до неба, были «Двенадцать»...» — говорит писательница. Ведь знаменовала поэма, что лучшие люди, совесть современного общества, на стороне революции, с народом. Произведение это стало важным звеном в развитии общественной мысли, помогая осознать происходящее вокруг, увидеть, разглядеть в окружающей действительности «организующее, ведущее передовое начало в ней».

В драматической неразберихе событий здесь, на Дону, в «белой Вандее», все же в сознании современников возникло «ясное очертание... на далеком северном горизонте России, как видение утренних альпийских вершин снеговых, великого горного хребта большевизма. Оно казалось нам победой над хаосом, спасением от гибели»².

Повествование о последних годах жизни Александра Блока в книге «Человек и время» — драматично. Оно идет рядом с рассказом о трудной тогдашней жизни и самой Мариэтты Шагинян: переезд в Петроград с юга страны,

¹ «Новый мир», 1975, № 3, стр. 179—180.

² Там же, 1978, № 9, стр. 181, 180.

голодное существование, полный разрыв с людьми, когда-то ей духовно близкими, но так навсегда и оставшимися за «меловым кругом», отделявшим их от народной жизни. А при этом «жадная жажда работы!», отчаянное стремление дорваться до настоящего, нужного народу дела: «азарт побеждать препятствия, строить, создавать, чувство своей реальной пригодности на земле — душили меня, подступали к горлу: какой хотите, куда хотите, но дайте работы, действия — смысла, смысла, смысла жить на земле!»¹

Два современника — Александр Блок и героиня воспоминаний, — при всем различии их судеб, их характеров, всего их духовного облика, — все же оба предстают людьми сложного переломного времени и воплощают в своих делах и мыслях ту его историческую новизну, которая их влекла и одухотворяла, заставив связать свою творческую деятельность с будущим революционного народа.

Александр Блок жил так же трудно и голодно, как и его младшая современница, героиня воспоминаний. Николай Бенуа рассказывает о тех годах, о Большом Драматическом театре, где А. Блок был членом Репертуарной комиссии: «Тогда в нашем театре было очень холодно, и мы ходили добывать дрова на Неву, где стояли старые, вмёрзшие в лед баржи. Александр Александрович работал вместе со всеми увлеченно и молодо...»² Но тяготы тогдашнего быта не стали преградой для активной и разнообразной общественной деятельности, которую развернул Александр Блок после Октябрьской революции. Он явился во многом создателем нового театрального репертуара, рассчитанного на зрителя массового, на людей из народа. Поэт принимал деятельное участие в работе издательства «Всемирная литература» и ряда других³, а также в литературно-общественной жизни — с июня 1920 года возглавлял Союз поэтов, а в октябре был избран в правление Петербургского отдела Всероссийского профессионального Союза писателей⁴. Многочисленными были и его выступ-

¹ «Новый мир», 1978, № 9, стр. 198.

² Николай Бенуа. «Жду новых встреч с Москвой!». «Вечерняя Москва», 22 декабря 1979 г.

³ Так, в издании Гржебина вышли осенью 1920 г. избранные сочинения Лермонтова под редакцией А. А. Блока. См.: «Памяти Блока». Пг., изд. «Полярная звезда», 1923, стр. 54.

⁴ Там же, стр. 50.

ления на различных творческих вечерах и собраниях. И неизменно присутствовал Александр Блок на чтениях его поэмы «Двенадцать».

Мариэтта Шагинян рассказывает о своей переписке с А. Блоком, вводит в текст воспоминаний его письма, связанные с работой писательницы для издательства «Всемирная литература». Но, кроме того, поэт прочел присланные ею пьесы, которые Мариэтта Шагинян привезла с юга, — «те самые, с замаскированной проблематикой Октября..., которые писались для себя лично без надежды на печатанье их во дни деникинщины...». Пьесы эти — в мае 1921 г. — Александр Блок читал, как все, что он делал, тщательно, вдумчиво, сопровождая свои размышления над текстом практическими редакторскими советами. Но душевная взволнованность прозвучала в его письме: «Ваш «Театр» произвел на меня сильное впечатление. Сначала, когда я стал читать, казалось книжным, производным, но скоро я почувствовал щекотанье в горле...»¹ Пьесы М. Шагинян затронули его за живое, взволновали страстно выраженной в них жаждой творить, созидать, участвовать в народной жизни.

Сплетались и расходились пути современников. Но было главное, что разделяло или сплачивало, — окончательный, решающий выбор: с революцией или против нее, с революционным народом или за «меловым кругом». О статье Александра Блока «Россия и интеллигенция», где поэт на вопрос — «может ли интеллигенция работать с большевиками?» — отвечал прямо: «Может и обязана», люди за «меловым кругом» ядовито замечали: статья «искренняя, но нельзя простить». И не прощали. В записных книжках Блока говорится: «Не подаю руки. Кадеты и Мережковские злятся на меня страшно»².

Вокруг «Двенадцати» и его автора разгорались также острые литературные споры. Современники стремились понять и объяснить закономерность возникновения этой поэмы. «Самое неожиданное и резкое из произведений Блока...»³ — писал о ней О. Мандельштам.

Иные критики рисовали поэта натурой мятущейся, художником, способным к духовному надлому, к край-

¹ «Новый мир», 1978, № 9, стр. 207, 208.

² «Красная газета», Ленинград, 7 августа 1929 г.

³ «Россия», М. — Пг., 1922, № 1, август, стр. 28.

стям. В обзоре «Спор о Блоке» сказано: «Это общее — «муки сознания и жгучие вопросы», — то, что терзает Белого и что погубило Блока»¹. Зинаида Гишпиус в своих воспоминаниях вздыхала: «Он весь был... ходячая трагедия и беспомощность». Другие изображали поэта «заблудшей душой», тончайшим мастером слова, но не разобравшимся в хаосе событий именно в силу своей внутренней утонченности и «надмирности». В подобных критических выступлениях, при всем различии трактовки поэмы и пестроте оценок, звучал один и тот же мотив — «Двенадцать» в дворчестве Александра Блока и «неожиданны», и случайны, внутренние ничем не обусловлены.

Мариэтта Шагинян тогда же, вмешавшись в спор, выразила решительное несогласие с подобной оценкой как поэмы, так, по сути, и авторской идейной позиции. Сделала она это в статье, посвященной только что появившимся воспоминаниям Андрея Белого о Блоке, где поэт представлялся «утопистом», страстно стремящимся к «немедленному» осуществлению «мистического помысла», чья внутренняя драма определялась извечным разрывом между высокой мечтой и ее «земной реализацией».

Нет, возражала Белому писательница, — поэма «Двенадцать» отнюдь не случайность, не проявление «утопизма» или духовного «максимализма». Она закономерный итог длительного процесса внутреннего мировоззренческого развития поэта. «Двенадцать» знаменуют духовное мужество Блока и бесповоротность сделанного им исторического выбора.

Хочет того или не хочет автор, но под его пером все же возникает истинный образ Блока. «И вот, на протяжении всех общественных настроений описанного Белым ряда лет, — говорит М. Шагинян, — против хаоса мнимой мистики, хаоса мнимой общинности, хаоса мнимой революционности, против московских религиозно-философских ячеек, петербургского Религиозно-философского общества, против Мережковского и его диалектики, — стоит одинокая, мужественная, скорбная фигура Блока со своим коротким, решительным, ясным «нет, нет, нет»...»² Вот этот-то

¹ «Книга и революция», Петроград, 1922, 17 февраля, № 3/15, стр. 80. Подписан обзор псевдонимом Vector.

² См.: Мариэтта Шагинян. Воспоминания А. Белого о Блоке. «Литературный дневник». СПб., изд-во «Парфенон», 1922, стр. 90—99.

«ясный и чистый образ, строгий образ Блока», убеждена М. Шагинян, «сам собой побеждает всякие схемы».

Поэма «Двенадцать» стала идейным и творческим подвигом великого поэта, так ее приняли те, кто находился вне «мелового круга», она сразу же вошла в народную жизнь как поэма Революции.

На Дальнем Востоке Николай Асеев, делая вскоре после гибели поэта доклад на «лекции-митинге» в Чите, убежденно связывает имя Блока с новой советской поэзией, с ее грядущим расцветом. Асеев восклицал: «Мы пришли... вырвать знамя из его затрепетавших рук и взять от Блока то, что в нем живо и будет жить,— и тем заполнить образовавшуюся пустоту в войске песен»¹.

Мариэтта Шагинян в своих воспоминаниях семидесятих годов реалистически точно передала общественную обстановку, самую атмосферу времени, определившего мужественное идейное противостояние поэта натиску прошлого, его прорыв к новизне Истории, к ее правде, к Революции.

В своем понимании духовного подвига Александра Блока писательница находит поддержку у другого нашего современника — у Дм. Шостаковича. Она задумывается над «вокально-инструментальным» циклом композитора, созданным на стихи Блока. Цикл этот исполнялся в конце шестидесятих годов и поразил писательницу тем, что объединил «семь стихотворений Блока, не имевших, казалось, никакой связи между собой...» Но размышляя над новым творением композитора, Мариэтта Шагинян поняла его замысел — перед нею была «сюита», или «слитная повесть... о состояниях души, быть может протяжепием в целую человеческую жизнь».

Писательница прослеживает развитие темы у Дм. Шостаковича, открывающее понимание им исторической судьбы поэта. Путь напряженных духовных исканий, путь к решающему жизненному выбору — вот о чем повествует сюита, открывая огромные глубины «личного человеческого переживания, когда это личное становится всеобщим».

От неясных, тревожных предощущений грядущих бед

¹ Отчет о докладе «Место Блока в русской поэзии» появился в газете «Дальневосточный телеграф», Чита, 4 октября 1921 г. Цит. по статье: Д. А. Рачков. Н. Асеев об А. Блоке. Л., «Русская литература», 1970, № 2, стр. 193.

в «Песне Офелии», к пророчествам вещей птицы Гамаюн, сказочной «птицы с человеческим ликом, предсказывающей татарское иго, кровавые казни, голод, землетрясение...» И сразу же нежное лирическое звучание «изумительной интерлюдии» — на стихотворение «Мы были вместе, помню я...», — как воспоминание о далекой, невозвратимой радости встреч, а затем тревожное одиночество — «ночь, мгла, фонари», — мотивы стихотворений «Город спит», «Разгораются тайные знаки», — даже страх перед будущим, — «хоть мерцают за Невой заревые отблески, но они не к ясному дню, они к ветру», к буре. Однако, говорит М. Шагинян, завершается весь вокально-музыкальный цикл композитора мужественным звучанием темы — лирическим героем сделан выбор своего жизненного пути, он идет сквозь все испытания, исторические катаклизмы, чтобы соединить собственную судьбу с судьбой народа. В «ослепительных ямбах» Блока, в мощном лиризме сюиты Шостаковича встает образ «человека-творца, человека, рожденного для борьбы и преодоления»¹.

Таким был Александр Блок в жизни. Таким оставался до последнего своего часа. Писательница свидетельствует: «В те дни, по гениальному русскому выражению, отходил человек. Отходил не только великий поэт...» Это был и великий современник: «Присутствие Блока в тогдашней среде было ощутимо». В нем, в его творческой деятельности нашла свое осуществление великая духовная преемственность, связь времен: «Жемчужинами рассыпаны в его стихах и прозе следы боренья за правду будущего, за ясность пушкинской мысли, за связь с революцией как с выходом в будущее...

Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег...»

И самое важное, что выделяет М. Шагинян в образе великого современника: «...уходил из жизни на наших глазах не только человек и поэт, но борец»².

Таково было для Мариэтты Шагинян реально-жизненное решение вопроса о долге художника, творца. В этом также и кульминация основной темы книги «Человек и

¹ М. Шагинян. Слово и музыка. «Известия», 21 ноября 1968 г.

² «Новый мир», 1978, № 9, стр. 214.

время», темы внутреннего мировоззренческого становления личности, выбора своего места в жизни, познания истинного смысла человеческого существования.

Идеи Ленина освещали для современников путь в будущее, помогали реально участвовать в коренном переустройстве народной жизни. И потому «ленинская тема» раскрывается на страницах эпопеи «Человек и время», как тема исторического творчества. Действенная сила ленинской мысли увлекала и захватывала людские массы, пробуждала самые отсталые социальные слои. Мариэтта Шагинян уже в наши дни¹ вспоминает, как открывались ей новые горизонты человеческой деятельности: «...после Октября появились лозунги, которые мгновенно на глазах становились делом. Я имею в виду ленинские декреты — короткие, мудрые, ясные».

Писательница не забывает о жестокой инерции прошлого, всегда яростно тормозящей развитие исторического процесса. Да, лозунги революции осуществлялись, но «...в жестокой борьбе — в крови, в поту, в грязи, с криком, болью, когда одним жизнь казалась хаосом, а другим — грозovým ливнем».

Оглядываясь на пройденный жизненный путь, Мариэтта Шагинян с гордостью говорит о пережитом, — ей довелось стать свидетельницей того, как «рождался новый мир — мир человеческих отношений, и ленинское слово становилось жизнью, ее плотью и действием. Вот что происходило. И вот что мне дало внутреннюю силу». Таков был исторический итог идейно-нравственных исканий целого поколения.

¹ См.: «Советская культура», 11 декабря 1979 г.

Глава девятая

1

В чем сущность, основа истинного мастерства? — вот вопрос, который на протяжении долгого творческого пути неизменно ставит Мариэтта Шагинян, исследуя, решая его в своей художественной практике и в своих критико-публицистических работах.

Эстетические поиски писательницы определяются неизменным ее стремлением к глубокому, точному познанию действительности — и социальных перемен, и психологических сдвигов, которые претерпевает и все современное общество в целом, но также и отдельная личность, тот сегодняшний человек, что становится свидетелем, а чаще участником грандиозных событий истории. Именно потому столь заинтересованно вглядывается Мариэтта Шагинян в развитие исторического процесса, активно вмешивается в происходящее вокруг, что хочет понять причудливые и «увлекательные витки сюжета жизни».

Выражая свою творческую позицию, она с проницательностью отзывается о «свайных постройках» в литературе. Под этим подразумевает заданность, нарочитость, когда возводится некая художественная конструкция — «на столбах над землей», — откуда, сверху, пытается автор «все изображать». М. Шагинян убежденно противостоит тем, кому «реальное бытие реального исторического человека и его реальной судьбы на земле... менее дорого, чем искусство, создающее образ»¹. Она осмеивает и теоретические попытки пояснить «порождение» — «сегодняшнего образа от позавчерашнего образа, искусства от искусства, мысли от мысли», то есть определять сложность современного литературного процесса, развития эстетических форм «влиянием буквы на букву», а «не давлением самой жизни, не давлением того, что совершается в обществе на жи-

¹ «Новый мир», 1977, № 1, стр. 88.

вущего сейчас, в эту минуту, в этом мире человека-творца»¹.

Нет, не умозрительное, отвлеченное построение образа, а умение выхватить его из гущи жизни, понять и отделить случайное, преходящее от главного, определяющего истинную сущность события или человеческого характера — таков основной творческий принцип Мариэтты Шагинян. А для этого художнику надо самому находиться в гуще бытия — «...жить, жить, отжимая переживаемое до последней капли, честно, полностью» и откладывая накопленное в «кладовые души», чтобы оно там «перечувствовалось, переосозналось внутренним сознанием как накопленное, нажитое». Жить, «собирая крупички точности, доводимые до формулы...»².

Новаторство литературы для Мариэтты Шагинян всегда неотрывно от новаторства самой жизни.

В острополюемической статье «Тревога» (1927)³, направленной против рапповских упрощенных схем развития современной литературы, Мариэтта Шагинян поставила основные проблемы выработки художественного метода — необходимость познания революционно изменяющейся действительности, необходимость исследования самой «материи» народной жизни.

«Революция, прежде всего, сдвинула вещи,— писала она.— Потом перемешала их. Потом наплодила множество новых. Отсюда необозримая новизна материала не только «поштучного», но и «оптового»: изменились вещи, изменились и взаимоотношения их. Между тем художник остался тот же».

И потому, «привыкнув к определенным навыкам», подходя к новизне жизни со старыми мерками, он пока «ко-

¹ М. Шагинян. Поездка в Швейцарию. «Зарубежные письма». М., «Советский писатель», 1977, стр. 633.

² «Новый мир», 1975, № 3, стр. 162.

³ Первоначально «Тревога» была опубликована в журнале «Россия» № 5 (14) за 1925 г. со сноской «статья — дискуссионная». Содержала полемически заостренные главы: «1. Русский писатель болен. 2. Что нам делать? 3. Не делайте нас Прекрасными Иосифами». Затем вошла как вступительная статья в книжку М. Шагинян «Новый быт и искусство» (Тифлис, «Закнига», 1926). А вскоре была переиздана отдельной книгой вместе с ответной статьей одного из руководителей РАПП: М. Шагинян. Леопольд Авербах. «Писатель болен?». М., Государственное издательство, 1927, стр. 71. Цитаты даются по этому изданию, стр. 7—8, 12, 13, 40—41.

выряет землю картонной лопатой». Задача же заключается в том, чтобы «идти на приступ нового материала». А для этого, считает автор «Тревоги», необходим «опыт в современности», писатель должен увидеть «геологический разрез происходящего».

В споре с М. Шагинян руководители РАПП привычно схоластически подошли к ответу на вопросы, поставленные горячей, запальчивой полемисткой, и объясняли возникшие проблемы неким «дальтонизмом искусства» у писателей-попутчиков, чем они якобы и «обнажают свои общественные корни»: «дальтонизм художника становится дальтонизмом определенной социальной группы». Но в действительности реальные трудности освоения нового жизненного материала, выработки нового творческого метода стояли тогда перед всей литературой, а не только перед «попутчиками».

Петр Павленко писал в статье «Кстати о жанре»: «Иссякли старые методы... в искусство вошли темы, о которых никто не имел представлений, и методы их разработки еще не найдены», проницательно добавляя: «В искусстве мы еще сажаем, как мужики XVIII века, первый картофель, не зная, на что он годен»¹.

Размах событий, происходивших вокруг, их новизна и порождали — в конце двадцатых и начале тридцатых годов — обостренный интерес писателей к поездкам по стране, к работе в газете, а также тягу к жанру очерка, всегда основанного на реальных фактах. М. Шагинян видит во всем этом не только способ познания «новой системы связей», но и основу для творческих поисков, предвестие нового уровня художественного мастерства. Она требует «создания особого репортажа — «репортажа, ставящего проблемы»².

Петр Павленко тоже рассматривает очерк как «наилучшую форму для опытов». Обращение к этому жанру, считает он, знаменует «протест против старых литературных канонов, искание свежих композиционных схем», а также и стремление овладеть тем самым «опытом в современности», о котором так ратовала М. Шагинян, или «попытку художника выйти из недр своей творческой лаборатории и превратиться из делателя героев

¹ П. Павленко. Путешествие в Туркменистан. М., «Федерация», 1932, стр. 45—46.

² М. Шагинян. «Тревога», стр. 23.

в делателя живых событий, чтобы самому участвовать в сотворенных им процессах жизни»¹.

Много лет спустя в статье «О советском очерке» (1954) М. Шагинян приведет иронические слова Ильи Эренбурга, также утверждавшего неотделимость очеркового «эксперимента», от новаторских исканий молодой советской прозы. С полемической остротой он заявил в своем выступлении на Первом съезде писателей: «...Не случайно мой роман напоминает критикам очерк. Я сам не провожу резкой грани между очерком и художественной прозой. Вместе с другими писателями, которые ищут новую форму, я предпочитаю казаться некоторым критикам газетчиком, очеркистом, словом — писателем второй, низшей категории, нежели, заменяя слово «граф» словом «колхозник», переписывать бедные школьные образы»².

Но и сама Мариэтта Шагинян в те же пятидесятые годы, уже оглядывая пройденный ею путь, восклицает: «Мне кажется, лучшей формы изучения нашей жизни, чем оперативная работа в газете, нет и не может быть»³.

Важно, однако, отметить, что М. Шагинян, увлеченно отдаваясь газетной работе, никогда не считала основной своей задачей лишь наблюдать жизнь, но всегда стремилась ее исследовать. Жанр очерка она ценит именно за его передовую, «разведочную роль» — ведь он «неизбежно связан с изучением новой действительности», идет «по свежим ее следам», непосредственно внедряясь в гущу происходящих — сегодня, сейчас — событий, находится «на линии огня».

Очерк также учит художника искать «проблемный узел», считает М. Шагинян, находить важное, решающее «скрещение событий и действий». Самый жанр исключает для художника возможность отстранения от происходящего, «эпически объективный тон» повествования, который был зачастую присущ старому роману: «для советского очеркиста это немыслимо» — ведь «каждый его очерк в той или иной степени выполняет функцию голосования за или против того, о чем он рассказывает»⁴.

¹ П. П а в л е н к о. К стати о жанре, стр. 43.

² «Известия», 26 октября 1954 г.

³ М. Ш а г и н я н. Газета и мастерство писателя. «Литературная газета», 12 мая 1951 г.

⁴ «Известия», 26 октября 1954 г.

В статьях семидесятых годов писательница вновь, и еще более обоснованно — ведь фундаментом ее эстетических высказываний служит теперь огромный творческий опыт, накопленный за многие десятилетия, — восстает против стремления сегодняшних зарубежных эстетиков рассматривать явления искусства «вне их социального анализа, вне их опоры на бытие, обуславливающее духовную жизнь общества»¹.

Однако не только как жанр привлекает очерк Мариэтту Шагинян, хотя она высоко ценит многообразные его возможности, «ведь очерк — очень личная, очень глубокая форма разговора с читателем»², — скажет как-то писательница. Здесь увидела она в свое время путь к выработке новой методики творческой работы — путь к исследованию процессов действительности, и притом прямо и непосредственно, по горячим следам происходящего, когда явления лишь начинают обретать новые черты, краски и формы.

«Мастер, влюбленный в жизнь»³ — назвал ее поэт Николай Тихонов, размышляя об основных чертах, присущих Мариэтте Шагинян как художнику нового времени.

В цикле литературных портретов современников, опубликованных Мариэттой Шагинян уже в послевоенные годы, — таких, как «Наш Горький» (1951), «Ярослав Гашек» (1958), «Расул Рза и его поэма о Ленине» (1960), «Слово о Паустовском» (1967), «Египте Чаренц» (1967), «Слово о Фадееве» (1970), «Несколько слов об «Эйзенштейне» Шкловского» (1973), статья о Бажове (1979), и других — писательница, анализируя своеобразие всех этих талантов, изучая основу их мастерства, также выделяет в облике своих героев как определяющую черту — их жадный интерес к новизне жизни. Создавая образ Максима Горького, говорит о нем как о художнике, «вся сила которого — в обнаженной остроте восприятий, в страстном схватывании внешнего впечатления, в молниеносной переработке его и отклике на него...».

Подлинный творец, считает М. Шагинян, обязан не только пристально вглядываться в сложность и пестроту

¹ М. Шагинян. Зарубежные письма. М., «Советский писатель», 1977, стр. 633.

² М. Шагинян. Об армянском очерке. «Известия», 10 июня 1956 г.

³ «Литературная Россия», 29 марта 1963 г.

реальных явлений, но всегда выявлять их основной «вектор», то исторически новое, что неустанно возникает в действительности. И, вспоминая свои встречи с Горьким, восклицает: «...Я не видела нигде, никогда, ни в одном человеке такого эмоционального выражения любви к новому, как в Горьком»¹.

Острый интерес к реальности человеческого бытия выделяет М. Шагинян и в творчестве других писателей-современников. О Паустовском она говорит: «Разворачивать его страницы — значит распахивать окно на солнце и воздух, — жизнь веяла из них нам в лицо своей естественной свежестью, голосами живых, настоящих людей, запахом трав и хвои, щебетом птиц, всеми звуками родной земли»².

Секрет художественной силы прозы Паустовского видит в том, что «он дает не «уже готовое», обобщенное выражение собственных впечатлений от жизни», а умеет подметить, разглядеть и воссоздать всю сумму «тонких, тончайших, почти неуловимых примет и оттенков звука, интонации, формы, красок... словно кончиком кисти схваченных в окружающем мире...»³.

Размышляя над книгой рассказов В. Кожевникова, писательница приходит к выводу, что тут суть дела «в долгой, напряженной и честной работе «с натуры», в том ее смысле, как понимают это живописцы». Писательница отмечает огромный «географический охват» материала в этих рассказах: автор прошел со своими героями — «от Амура до Дуная, от Сибири до Севастополя». Но главным считает, что в рассказах — «натура, живая натура во всем — и в типаже, и в происшествии, и в месте действия»⁴.

Пристрастие к «натуре», к реальному факту, событию не должно, однако, убеждена Мариэтта Шагинян, застыть на фактографии, остановиться на простой регистрации наблюдений, пассивном следовании за потоком впечатлений. Роль художника для нее всегда активна.

В статье «Газета и мастерство писателя» (1951) М. Шагинян определяет связующее звено между «романистом» и

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 102.

² Там же, стр. 160.

³ Там же, стр. 158.

⁴ Там же, стр. 148, 143.

«газетчиком». Последнему, в силу самой специфики его работы, приходится, изучая «однородные факты», обнаруживать, вскрывать их общую закономерность, их тенденцию. Но и романист ведь вынужден выявлять за пестротой разнообразных фактов глубинную основу жизненных явлений, если, конечно, он хочет создать не книгу-однодневку, а «долгого-долгого спутника для своего поколения, и, быть может, не одного поколения».

Но есть и некий «водораздел» между «газетчиком и романистом». Первый «от малого факта» должен восходить «все более расширяющимся кругом привлеченных и проанализированных фактов — к выводу, к выявлению закономерностей». А романист «сквозь малый факт все глубже и глубже нисходит в глубины этого факта, где лежит образ общего»¹.

Мариэтта Шагинян в своих критических статьях, в очерках часто и увлеченно делится опытом собственной творческой практики, своей писательской техники. Так, рассказывая о работе над романом «Воскрешение из мертвых», она прослеживает весь ход художественного исследования, все его ступени от простой «записи» к образному обобщению. «Накопление фактов,— говорит она,— идущее в быстрой, горячей последовательности, как пламя костра из сухостоя, перебрасывалось из простой их записи — к более сложным действиям, где ведущее место захватывало себе творческое мышление,— к аналогии, сопоставлению, сравнению, первому, еще робкому выводу, к подтверждению робкого вывода — уже твердому выводу, а из него — к поискам обобщения и к самому обобщению...»².

Полемизируя с учеными, М. Шагинян отстаивает принцип исследования как основу работы не только в их области, но и в литературе. Жизненный факт, отдельное наблюдение, «пусть — одна деталь,— страстно восклицает писательница,— но деталь, ведущая к другим деталям и в конечном счете — к обобщению. Вот наше мушиное крыло или волосок лягушечьего нерва, уважаемые товарищи ученые!» От современного художника требует М. Шагинян всемерно совершенствовать «научный инструментарий

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 347.

² М. Шагинян. В библиотеках Европы. «Зарубежные письма». М., «Советский писатель», 1977, стр. 653.

мысли». Ведь лишь подлинное умение «сравнить, сопоставить, открыть, обобщить» и может обеспечить высокий уровень художественного мастерства, породить «вдохновенное знание», пусть «лишь клочка действительности, но настоящего клочка настоящей действительности, без которого немислима позднейшая лепка цельного, живого образа исторического человека...»¹. Только это умение пристрастно исследовать причудливо-изменчивое течение жизненных процессов, раскрывая через частные проявления, через «малый факт» великие закономерности истории, и может оберечь писателя «от голого техницизма, голой формы, насыщая его добрым знанием и большим волнением художника нашей эпохи»².

Художественное новаторство для Мариэтты Шагинян и заключается в умении писателя раскрыть новые связи, новые соотношения множественных и зачастую противоречивых явлений действительности, в умении выявить истоки сегодняшнего дня в прошлом, движение истории от прошлого в будущее. В критических своих статьях писательница отмечает, например, «обжигающую современность» романа А. Фадеева «Последний из удэге»³, вступая при этом в жестокий спор с рапповской критикой, упрекавшей и разносившей тогда автора этого романа за якобы «устаревшую тему», за отрыв от «главного пути» развития современной литературы, за то, что когда «другие писатели с боем берут высоты двух пятилеток», А. Фадеев, оказывается, «застрял» в эпохе гражданской войны.

Но Мариэтта Шагинян обнаруживает в романе совсем иное: фадеевская «летопись партизанских боев за Советы» — это «не одни только факты, но и законы». Именно потому, утверждает критик, что художник, пристально взглядевшись в явления прошлого, в сложное переплетение «малых фактов» истории, понял внутренний их накал, их глубинный смысл, книга его продолжала жить и захватила своей «современностью». Критик поясняет: «...повторяясь снова и снова, стихийно вспыхивая... то в астурийских горах, то на венских баррикадах,— «факты» воспроизводят одни и те же закономерности, вскрывают одну и ту же проблематику...»

¹ М. Шагинян. «Зарубежные письма», стр. 653.

² М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 349.

³ Там же, стр. 104.

Уже в наши дни, в статье, написанной к столетнему юбилею П. Бажова¹, писательница, как ей присуще, задумывается над внутренней динамичностью «малого факта», важного элемента художественной структуры, если в нем отразилась значительная историческая закономерность. Рассказывая о своих встречах с П. Бажовым на Урале в военные годы, Мариэтта Шагинян вспоминает, что познать этот горнозаводский край ей помогли как многочисленные журналистские поездки по уральским заводам и колхозам, героически работавшим на оборону, так и «личность Бажова», его «партийная практика, его особенная душевная организованность», и, конечно, его сказы. Новизна этих произведений была не только в необычности их формы, но и в том, что здесь полным голосом заговорил Урал, открылись его люди, история, его сегодняшний день.

Задумываясь над художественным новаторством уральского писателя, Мариэтта Шагинян отмечает один из важных аспектов сказовой структуры книги «Малахитовая шкатулка» — то, как улавливает художник в явлениях, фактах прошлого тенденции, ведущие в будущее. В частности, в сказах Бажова запечатлено, как с давних времен в повседневном быту неразрывно соединили уральцы разные формы труда. Население старинных заводских округов, еще с петровских времен, это были «летом — крестьяне, вручную работавшие на земле», а зимой становились они «рабочими у машин с искусственными двигателями».

М. Шагинян вспоминает слова П. Бажова о своеобразии златоустовского булата, основанного на сплаве совсем не схожих, как бы даже противостоящих друг другу металлов. «И вот в чем сила...— говорил писатель,— сталь от разбавки гибким железом не слабеет, а приобретает гибкость, а железо от прибавки стали твердеет, но не теряет гибкости». Этот бажовский образ взаимообогащения разных металлов, возникновения нового качества и раскрыл Мариэтте Шагинян — по ее признанию — новую закономерность, все своеобразие социального типа, какой представляли герои «Малахитовой шкатулки». В литературе привычно сохраняется твердое разделение исторически сложившихся категорий трудовых людей. А писатель подметил в самой жизни и возможность их соединения.

Истинное новаторство для М. Шагинян — в смелом ис-

¹ М. Шагинян. Уральский характер. «Литературная газета», 31 января 1979 г.

следовании жизни, в умении выявить неожиданные ее тенденции и, предугадав перспективу дальнейшего развития, даже заглянуть в будущее. Поэтому о сказах П. Бажова и говорит писательница: «...он оставил для меня не только высокохудожественную прозу, но и в образе своих «умельцев» — грядущий образ главного действующего лица на сцене истории, того рабочего человека, чей труд «сошьет воедино рабоче-крестьянское начало». И, завершая статью, пишет: «Каким-то предвиденьем этого встала однажды передо мной необычайная картина на экране телевизора, когда — где-то на Украине — прямо на зрителя двинулась мощная горизонталь многих, тесно в ряд движущихся огромных комбайнов, спаянных единой бригадой комбайнеров, сосредоточенно державших штурвалы. Это был как бы образ рабоче-крестьянского трудового единства в будущем».

Обращаясь сегодня к произведениям Михаила Шолохова, писательница увлеченно отмечает реалистическую точность его художественного провидения. Когда Шолохов начинал свой творческий путь — «Рождался, еще только рождался новый общественный строй на земле... — напоминает М. Шагинян. — Люди нового типа еще не оперились, еще не стали целостными, ярко отличительными в новой массе молодого исторического множества, а гениальное перо писателя уже подметило, отличило и само выделило их из массы... Давыдов, Разметнов, Нагульников...»¹

В собственной литературной практике М. Шагинян реализует то, что сформулировано ею теоретически.

«Одержимая искательница всей новизны социалистического века»² — так говорили о ней товарищи по цеху, — Мариэтта Шагинян в своих произведениях неизменно стремится «использовать всю многоцветную гамму свершающегося в нашем мире»³.

2

Два главных направления художественного исследования действительности явственно определились в творчестве Мариэтты Шагинян. Первое — писательница прослежи-

¹ М. Шагинян. Художник большой, настоящий. «Правда», 1980, 24 мая.

² Н. Атаров. «Литературная Россия», 5 апреля 1968 г.

³ М. Шагинян. Бессмертие. «Известия», 27 сентября 1976 г.

вает в основных исторических его этапах процесс становления социалистического общества.

Но не только летописцем предстает нам Мариэтта Шагинян в своих произведениях, а прежде всего художником-новатором. Эти две стороны ее творческого облика неразрывны, они активно взаимодействуют, образуя живое, развивающееся единство. Об этом свидетельствует второе направление ее творческих поисков, или «вектор», как определяет писательница, — исследование путей формирования новой личности.

Каков он — этот человек новой эпохи? Тот, кто осуществил великие перемены в истории человечества? Писательница всегда умеет разглядеть в сложных переплетениях событий, в пестроте повседневной жизни — «новое лицо человека, освещенное мыслью»; лицо «думающего, заинтересованного человека»¹. Решая и эту задачу, Мариэтта Шагинян снова идет путем исследователя. Ведь она хочет дать «живых людей в их документальной точности», выявить, как влияют на их духовное становление «закономерности развития нашего общества»², и осуществляет это, накапливая огромный жизненный материал, отжимая самое характерное, самое существенное³.

Герои ее произведений приходят прямо из жизни. Как часто это те, с кем она встречалась, работала рядом, бурно спорила и верно дружила; те, в чьей деятельности, в чьих судьбах открывалась ей вновь и вновь творческая новизна сегодняшней действительности.

Коммунисты — участники Октябрьского переворота, герои гражданской войны; коммунисты — строители нового общества; интеллигенция, рванувшаяся к революционерам-созидателям, страстно ищущая свое место в новой жизни; рабочие, осознающие свою творческую силу, которую теперь могут отдавать не частным хозяевам-хищникам, а родной стране, своему народу. Позднее — и люди

¹ М. Шагинян. Дневник писателя, стр. 91.

² М. Шагинян. По дорогам пятилетки, Профиздат, 1947, стр. 12.

³ Как-то в разговоре с украинским критиком И. Киселевым она хотя и с юмором, но весьма точно рассказала о методике своей работы:

«Когда мне нужно написать очерк, я собираю материал на добрую повесть. А создавая повесть, в запасе имею столько фактов, что их хватило бы на большой роман. Когда приступаю к роману, у меня напасено материала на полное собрание сочинений...»

«огневых сороковых», и наши современники пятидесятих — семидесятых годов, сегодняшние их заботы, дела, завоевания; и рабочие-новаторы, те, от кого «пошла новая методика, новая производительность труда»; и увлеченные молодые археологи в Керчи, восстанавливающие «через две с лишним тысячи лет угасшую, далекую жизнь», воскрешая из забвения, воздавая дань далеким «безымянным труженикам»¹; и армянские кибернетики, создатели современных электронных математических машин, и многие, многие другие...

Да, на авансцену исторических событий вышли новые герои — простые люди непростого времени.

Проблему «простого человека» М. Шагинян решает на основе «уроков Ленина». В ее произведениях нет разрыва между рядовыми людьми и передовиками, нет противопоставления «массовяку» героев «исключительных», хотя писательница отчетливо видит и тот и другой тип людей. Но исходит она из ленинской концепции личности и рассматривает отдельного человека как неотрывную и важную частицу народных масс. Эта концепция отчетливо возникает в ленинских политических выступлениях, в его статьях. Полемизируя с буржуазными поборниками «демократии», В. И. Ленин в статье «К истории вопроса о диктатуре» остро обличает их трусость, панический страх перед революционным народом, который для них «вихрь», «поток», «неуправляемая слепая стихия». «Когда народные массы, — говорит Ленин, — сами, со всей своей... простой, грубоватой решительностью начинают творить историю, воплощать в жизнь прямо и немедленно «принципы и теории», — тогда буржуа чувствует страх и вопит, что «разум отступает на задний план», что все рушится, гибнет под напором «стихий».

А «не наоборот ли, о герои мещанства? — иронически спрашивает В. И. Ленин, — не становится ли именно тогда массовый разум живой, действенной, а не кабинетной силой?». Не просыпается ли «мысль и разум миллионов забытых людей... не для чтения только книжек, а для дела, живого, человеческого дела, для исторического творчества»².

¹ М. Шагинян. Очерки разных лет. М., «Советская Россия», 1977, стр. 41, 374, 367.

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 389—390, 391.

Решительно отвергая взгляд на народные массы как на слепую стихию, В. И. Ленин вместе с тем указывал на неоднородность, сложное взаимодействие различных социальных прослоек, в том числе «непролетарских и полупролетарских», разную степень сознательности и масс трудовых людей, и каждого человека в отдельности.

Но именно в силу этого человеческая личность представляла как важное звено исторического процесса. Передовой авангард масс складывается из тех сознательных людей, которые ясно понимают, что происходит в жизни общества, знают, что и как надо делать, чтобы верно направить ход истории, и поэтому способны, говорит Ленин, «повести за собой всю массу трудящихся и эксплуатируемых, а также все мелкобуржуазные слои» и на борьбу, и на трудовой подвиг, «на путь нового хозяйственного строительства, на путь создания новой общественной связи...». И следовательно, эти «передовики» неотрывная часть тех же народных масс, представители «их собственного, более сознательного, смелого, сплоченного, революционного, выдержанного авангарда»¹.

В нашей литературе за последнее время возникла тенденция связывать героя с народной средой по принципу — «простой человек, такой же, как все». И, сводя его к некоему «среднему образцу», объяснять героические деяния современников как некие спонтанные проявления заложенного в каждом от природы тяготения к Добру, к гуманизму и прочим хорошим извечным качествам.

Ленинская концепция личности основана на сознательном и активном началах, на принципе высокой требовательности к отдельному человеку: не только что он может сделать для общего блага, но и что должен. А это вызывает в литературе необходимость не «усереднения» образа героя, но раскрытия того, как он сознательно становится человеком авангарда, деятельным революционным борцом за коренные жизненные интересы масс.

Не раз В. И. Ленин подчеркивал в образе революционеров-большевиков, как одно из наиболее важных свойств этого нового характера, их «полную связь с массами»², их неразрывное единство с народом. Но это отнюдь не означа-

¹ В. И. Ленин. Великий почин. Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 17.

² Там же, т. 38, стр. 79.

ло тенденции к растворению личности в массе. Владимир Ильич всегда напоминал о передовой, ведущей роли героев революции. Рисуя образ одного из крупных деятелей партии — Я. М. Свердлова, отмечая в его облике «сочетание практической трезвости и практической умелости», способность наладить «возможность дружной, целесообразной, действительно организованной работы», Владимир Ильич особо останавливался на том, что этот «замечательный организаторский талант выработался в ходе долгой борьбы, что этот вождь пролетарской революции каждое из своих замечательных свойств крупного революционера выковал сам, пережив и испытав различные эпохи в наиболее тяжелых условиях деятельности революционера»¹.

Вот это «выковал сам» является для Мариэтты Шагинян основным принципом художественного исследования внутреннего мира ее героев. На это направлено творческое внимание писательницы.

Изменились социальные условия, происходит обогащение, усложнение внутреннего мира людей. Процесс это не стихийный, не механический. Мариэтте Шагинян важно не только запечатлеть образы героев нашего времени во всей их исторической конкретности, но исследовать пути познания ими смысла их собственной жизнедеятельности, самый процесс строительства новых человеческих отношений.

В одном из своих очерков, рассказывая о ленинградских рабочих, восстанавливающих после блокады цеха прославленного Кировского завода, писательница дает как бы коллективный портрет современников: «Серьезные, вдумчивые, мужественные лица смотрели на меня, лица людей, перенесших самые тяжелые испытания, выпавшие на долю нашей страны, и не дрогнувших... не утративших свое тесное, могучее, всепобеждающее, слитное единство — партийное единство».

Раздумывает Мариэтта Шагинян над таким явлением, как исчезновение разобщенности людей, которое было столь характерным для социальной жизни прошлого. Возникло и окрепло «кровное ощущение близости соседа, счастья в коллективе, как в необходимой среде для творчества, без которой не расцветешь и воздух не глотнешь...»²

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 79, 77, 75.

² М. Шагинян. Восстановление завода. «Очерки разных лет», стр. 284, 319.

(«Герой нашего времени»). Но возникло оно не само по себе. Это чувство коллективизма, говорит М. Шагинян, упрочено было долгой, объединяющей людей, казалось бы, «незаметной, десятками лет копившейся самоотверженной партийной работой». И в дни войны она записала: «Советский строй умеет приводить в единое и слитное движение огромные человеческие массы» («Оборона Москвы») ¹.

Коренным образом переменилось и отношение современников к труду. Приводит писательница историю одного токаря, и в его духовном облике выявляет то новое отношение к повседневной трудовой деятельности, какое характерно для сегодняшнего производственника. Если у западного рабочего в силу жизненных его условий, «заработок, плата» оттесняют «самый предмет труда»: «за что лучше заплатят, та работа интереснее», то у мастера «иной породы» — иное отношение к делу. Хорошо зарабатывая «в маленькой кустарной мастерской», московский токарь не выдержал, бросил ее, потому что «глядел туда, где жизнь кипит сильнее, горячее, где орудуют мощные двигатели, где локоть к локтю работают тысячные коллективы, — его звал большой завод». Там-то нашел он «работу по душе» ², хотя и потерял в заработке, пришлось ему переучиваться, повышать свое мастерство.

Возникла у нашего современника «страстная, ненасытная потребность к действию, к участию в жизни, к реализации своей личности...» («Урал в обороне») ³. Самым страшным, тяжким несчастьем, какое может постигнуть человека, видится Мариэтте Шагинян, как и ее героям, невозможность воплощения в реальном деле своих внутренних сил. Размышляя о столь обыденном явлении капиталистического мира, как безработица, писательница поворачивает привычное неожиданной стороной: что же это означает для отдельной личности? Нет, не только голод, обездоленность — а нечто более страшное: «нет работы, не дают работы, вымирает сущность человеческая, костенеет без выхода энергия — в руках, ногах, мускулах, в корке головного мозга...» ⁴, гибнет самое главное — творческая сила личности.

¹ М. Шагинян. Очерки разных лет, стр. 11.

² Там же, стр. 317.

³ Там же, стр. 64.

⁴ М. Шагинян. Человек и время. «Новый мир», 1977, № 1, стр. 101.

Произведениями своими М. Шагинян активно полемизирует с той концепцией личности, на основе которой и возникает в современной литературе образ, так сказать, бессознательно положительного героя. Он и трудолюбив, и честен, и человечен, но все это инстинктивно, неосознанно, лишь в силу неопределенных душевных движений. Нет, обычный, рядовой человек не таков, считает Мариэтта Шагинян, он активное звено истории. К нему можно и должно предъявить высокие идейные, общественные требования. «Мало создавать новый мир,— напоминает писательница,— выковывать новое общество, менять облик земли... нужно еще и сознать содеянное тобой, чтобы яснее видеть и свое место на земле, и славу своего народа, и следующий шаг в будущее»¹.

К проблеме «личность» и «народная среда» Мариэтта Шагинян обращается и в критических статьях, посвященных ею отдельным книгам современников, где нашла она многообразное решение этой проблемы, реализацию, подтверждение своих эстетических выводов: «Победа писателя» (о «Последнем из удэге» А. Фадеева, 1936), «О книге Павленко» («На Востоке», 1937), «Танкер «Дербент» (1938), «Об азербайджанской прозе» (1940), «Очерки В. Полторацкого» (1952), «Тегеран» Г. Севунца» (1952), «Районные будни» В. Овечкина» (1952), «Времена года» Веры Пановой» (1954), «Горячий цех» Б. Полевого» (1955) и др.

Некогда, еще в статье «О художественном образе» (1936), М. Шагинян, определяя основные принципы построения образа героя, на первом месте поставила его «связь со средой». Главное для художника, утверждала она, «научиться подавать образ человека в связи с историческим развитием его среды...». Анализируя произведения своих современников, размышляя над их новыми книгами, М. Шагинян всегда обращает внимание именно на эту сторону дела. О повестях и рассказах Бориса Полевого критик пишет: «Они передают главное, атмосферу заводских рудников,строек, цехов, порождающую новые человеческие отношения». В изменившейся жизненной социальной обстановке видит М. Шагинян основу тех сдвигов, какие происходят и в духовном мире героев Юрия Кры-

¹ М. Шагинян. Мир свободного труда. «Литературная газета», 5 ноября 1947 г.

мова, ведь повышается у нас «требовательность к нравственному существу человека». Художественное мастерство автора романа проявляется в умении разглядеть эти тончайшие внутренние сдвиги в человеческой душе, взяв своих героев в их повседневном быту, в гуще самых прозаических событий, «на самом отсталом участке».

Речники, матросы, с «плохо отремонтированного» танкера «Дербент», тяжелая, скучная работа на Каспийском море: «малярийные берега... невыносимая жара», «сумасшедшее однообразие двух-трех грузовых портов и непрерывных рейсов между ними». Однако именно в этой обстановке, именно у этих людей, казалось бы, лишь тянущих свою привычную лямку, пробуждается трудовая гордость, новое отношение к своей работе в результате «давления на человека новой нравственной оценки, нового общественного мерила поведения...». И Мариэтта Шагинян добавляет: «Огромная удача художника Крымова в том, что он не философски, не путем рассуждений, а непосредственно, самым ходом действия и поступками людей подводит читателя к этой большой истине».

Отметив и в романе Веры Пановой «Времена года» тягу автора к изображению «взятых прямо с улицы, составляющих «массу», «рядовых, обыкновенных людей», демонстративное стремление «рассказывать об их будничной, повседневной, всегдашней, не героической и не исключительной жизни», М. Шагинян и здесь выделяет ту важную черту современной литературы, которая сказала и во «Временах года»: «пронизанность новой общественной системой именно рядового обыкновенного советского человека, невозможность его внеисторического внесударственного существования даже в самой повседневной, обывательской жизни...» Писательнице важной кажется именно эта способность ее товарищей по перу заметить глубокие духовные сдвиги в самой прозаической обстановке, в самой обыденной среде и художественно воплотить процесс утверждения новой нравственной нормы и в человеческих отношениях, и в самооценке личности — чего я стою, каким я должен быть?¹

В собственном творчестве Мариэтта Шагинян стремится реализовать свои эстетические принципы, воссоздавая

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 132, 117, 118, 120, 153.

многоликую и многокрасочную народную среду. Писательница всегда среди своих героев, рядом с рабочими, строителями, учеными и партийными работниками — организаторами, пропагандистами. Многообразны даже географические узлы встреч ее с современниками. На «трассе» Мариэтты Шагинян — «ткачихи Трехгорки и нефтяники Башкирии, агитвагоны гражданской войны и быстролетные самолеты европейских аэролиний, гидроцентральный в горах Армении и эстонские сланцы...»¹ — и многое, многое иное, что вместились в одну большую жизнь.

Во всем этом бурном развороте событий, переплетении человеческих судеб писательница неизменно стремится определить основной «вектор» происходящего. Как одно из важных направлений в развитии современного общества рассматривает она (и исследует, конечно) новый уровень духовных нравственных требований, предъявляемых к отдельной личности. Среди многообразия «рядовых» героев возникают в ее творчестве и люди выдающиеся. Но они не отделены, не оторваны от народной среды, а являются наиболее ярким и сильным ее выражением.

Человек как высшая ценность общества — таков внутренний лейтмотив целого цикла работ Мариэтты Шагинян сороковых — шестидесятых годов, посвященных образам исторических деятелей разных народов: Шевченко, Низами, Абовян, Микаэл Налбандян, Коста Хетагуров, чешский композитор Мысливечек и, конечно, Гёте, которому неустанно посвящала творческое внимание писательница.

Тему свою писательница разрабатывает как открыто интернациональную. Каждый народ ценен особым жизненным опытом, неповторимыми духовными чертами, и это своеобразие — краски быта, обычаев, мелодию мысли — он вносит в общую сокровищницу. С волнением и гордостью рассказывает Мариэтта Шагинян о плеяде великих просветителей, великих художников, тех, кто своим творческим вкладом обогатил искусство, культуру человечества. Они неотделимы от своего народа, вышли из его недр и составляют его духовный авангард.

Обращение писательницы к ленинской теме также сопряжено для нее с постановкой проблемы: что может осуществить человек? Какова его реальная роль в историческом процессе? Выявляя то творческое начало, которое

¹ Н. Атаров. «Литературная Россия», 5 апреля 1968 г.

внесли в исторический процесс ленинцы, революционеры нового типа, писательница рассказывает о них как людях, ставших «ключом в свою эпоху».

Николай Тихонов как-то сказал о М. Шагинян, что ценит ее «за предельно честное, великолепное служение литературе... за ее светлое стремление запечатлеть образ человека, созидającego новый мир».

Образ лирического героя, присущий, казалось бы, более всего поэзии, а не прозе, у М. Шагинян прочно входит в повествование, заняв место наряду с другими ее героями — с человеком из многоликой народной среды, а также и рядом с образами выдающихся людей разных эпох.

Лирический герой — духовный соучастник всех происходящих событий, что и определяет своеобразие стиливой манеры ее прозы: напряженный ритм, эмоциональную энергию повествования и страстный лиризм выражения мыслей и чувств. Сам автор зачастую становится лирическим героем своих романов, очерков, взволнованной публицистики, открыто включаясь в споры, идейные столкновения героев, размышляя вместе с ними о важных проблемах человеческого существования.

Именно это эмоциональное, деятельное присутствие лирического героя в прозе М. Шагинян — присутствие рядом с событием, фактом, документом, — оно-то их и оживляет, все делает более реальным, зримым, словно при непосредственном, прямом их восприятии. Описания встреч с различными людьми, живые сценки общения с ними, а подчас и столкновений, и споров автора с собственными героями перемежаются у Мариэтты Шагинян с размышлениями о самой себе, о своеобразии собственных духовных проявлений.

Так мысли и чувства увлеченного исследователя жизни открываются нам в лирическом отступлении, предваряющем рассказ Мариэтты Шагинян о ее поездке по Франции: «Неисчислимо много раз приходилось мне переживать это чувство, лучше которого на свете нет: чувство транспорта у дверей, торопящего к отъезду, когда вы оглядываетесь в комнате, оторвавшись от прошлого, не забыли ль чего, но вас уже нет в этих четырех стенах, как еще нет и в том неведомом, куда вы сейчас ринетесь, словно пловец в океан»¹.

¹ М. Шагинян. На «Волге» по Франции. «Зарубежные письма», стр. 8.

Писательница как бы наблюдает себя со стороны, исследует, анализирует свои мысли и поступки, зачастую окрашивая лирические отступления, сценки изрядной долей юмора. Таков хотя бы ее рассказ о том, как журналистски ведет она поиски материала, охоту за документом, фактом. Жанровая сценка разыгрывается в библиотеке газеты «Юманите». «Большое мрачное здание, похожее на все типографии мира», «особая атмосфера деловитости, лаконичности, темпа, товарищества», царящая в газете, и на этом фоне М. Шагинян, рисуя коллективный портрет редакционных работников, «не спеша делавших все очень срочно, как мастера на заводе», характеризует и свое собственное радостное ощущение от этого столь привычного ритма газетного труда. Слегка посмеиваясь над собой, М. Шагинян сознается, что сразу загорелась, увлеклась, почувствовала себя «...как дома»: «Я совалясь, просила, требовала... ускорила вокруг себя темпы, словно была в Москве...» Найдя нужные ей материалы — статью о Гренобльском районе в экономической газете «Эхо», брошюру о положении иностранных рабочих во Франции, — рассказывает М. Шагинян. — «Я уселась за столик возле окна, согнав, видимо, его хозяина; шли часы — мне казалось, они летят. Я так спешила конспектировать драгоценный материал, что читала и записывала сразу, с листа, как играют «с листа» музыку, — все было интересно и совершенно ново»¹.

Но создавая живой, красочный автопортрет, М. Шагинян преследует лишь одну цель: исследование собственного внутреннего мира ведется ею не только ради самопознания, а как анализ переживаний современника, но в звене, наиболее открытом точному и тщательному изучению.

В статье «Расул Рза и его поэма о Ленине» (1960)² Мариэтта Шагинян обращается к важной для нее проблеме правомерности введения в художественную ткань наряду с литературными персонажами и лирического образа автора, становящегося в произведении полноправным героем. Расул Рза «так прямо с себя и начинается», — говорит М. Шагинян, — «вводит читателя в свою лабораторию...», «откровенно», «бесхитростно» делится с читателем «необъ-

¹ М. Шагинян. На «Волге» по Франции. «Зарубежные письма», стр. 25.

² «Литературный Азербайджан», 1960, № 3.

ятными трудностями» задуманной им поэмы. Это прямой разговор с современниками, это исповедь поэта. «Он как бы плечами ощущает всю непосильность взятой на себя задачи:

Испытания искусства
Тяжелы как шар земной».

Поэт «буквально молит о помощи». И Мариэтта Шагинян приводит его слова о творческих истоках поэмы:

Как товарища, на помощь
Призывал я вдохновенье...
...Я ходил среди народа, помощи
его ища,
И народ смотрел в глаза мне
Мудрым взором Ильича.

Лирический герой в поэме Расула Рза — приходит к выводу Мариэтта Шагинян — это голос самой народной среды. В исповедальном самораскрытии поэт выражает чувства и переживания своих современников, тех, кто был свидетелем исторического перелома, начала новой эры. Писательница предлагает посмотреть на поэму Расула Рза о Ленине глазами человека из будущего, из четырехтысячного года. Тот «сквозь дымку двух тысячелетий» неизбежно ощутит в поэме главное: «гигантское пережитое событие, гигантская личность, как бы плечом своим открывшая дверь человечеству в новую эру, именно тогда, когда человечество начало задыхаться от безвыходности старого мира,— ведь это все свершилось среди живых людей...», «им дано было все это видеть собственными человеческими глазами».

Итак, лирический герой — это живой, пристрастный, взволнованный свидетель исторических перемен, чьи реальные впечатления, мысли и переживания служат документом эпохи.

«Во всех моих позднейших вещах, даже таких, как «Четыре урока у Ленина», критики отмечали присутствие лирического «я», как особенность моей прозы», — говорит М. Шагинян. Но, соглашаясь, все же определяет и собственное понимание этого явления. Главным в своих произведениях она считает «присутствие лирического «ты», без которого (тут, около, вблизи, рукой подать...) не могло бы присутствовать и «я».

Вот эта неотрывность лирического героя от народной среды и является для Мариэтты Шагинян основной чертой, определяющей художественную функцию нового для прозы образа. «Познавая себя как одну из миллионов жизней человечества,— пишет она,— я через свое «я» хочу лучше познать, сблизиться, слиться с «ты», с другими частями огромной, неизмеримой, невидимой для нас мозаики всего человеческого существования». И поясняет свою мысль лирическим описанием, столь характерным для ее стилиевой манеры, когда философская мысль воплощается в подчеркнута реалистических деталях. «Ведь при всей их разнице «я» и «ты» очень близки, очень похожи, рождаются, плодоносят, умирают, как колосья в поле,— и нет больше счастья и глубже науки, чем через свое «я» познать чужое «ты».

Образ колосьев и придает лирическому «я» автора ту полноту жизненности, подчеркивает то единство и взаимосвязь с окружающим миром, какие страстно утверждает Мариэтта Шагинян в своем творчестве.

Важным для М. Шагинян в структуре образа лирического героя является внутреннее его активное начало. Он тоже человек из народной среды: пытливо наблюдает окружающий его мир, оценивает дела людей и ход событий, он ищет своих путей в жизни, а главное, стремится «выковать» самого себя. И в силу этого лирический герой Мариэтты Шагинян становится связующим звеном между авангардом и народной массой.

3

Творческий взгляд на отдельную личность, восприятие ее как активного звена истории, твердая вера в созидательные возможности каждого человека — все это накладывает отчетливый отпечаток на стиль произведений М. Шагинян. Отсюда и энергичное развитие повествования, и внутренний динамизм пейзажных зарисовок, и острополемическая, а одновременно философская наполненность любых, самых прозаических, казалось бы, деталей — портретных, бытовых, социальных.

Размышляя над опытом зарубежной прозы, М. Шагинян в своих еще предвоенных статьях говорит, что присущая этой прозе «разорванность сюжетной ткани», а также

«короткая, обрывистая фраза, мозаика образов» — все это призвано лишь создать иллюзию движения.

«Сознательно или бессознательно современная западная техника письма во всей ее нервической скупости, быстроте и прерывности есть маскировка нарастающего остывания и бездействия сюжета». Но это «остывание сюжета» означает и духовную «неподвижность» самого художника, знаменует уход западных писателей «в созерцание, в скепсис, в пронию...»¹. У советских писателей М. Шагинян отмечает их активную жизненную позицию, отражающуюся в самом стиле произведений, в структуре новой прозы.

Чем же обусловлена внутренняя динамика художественного повествования? Конечно, способностью писателя уловить и передать динамику реального движения жизни, считает М. Шагинян.

«Все, что объективно и реально, имеет огромную и решающую силу в истории»², — пишет она. Художник открывает неповторимые черты времени через обыденные явления повседневности. Но и в них, в мельчайших деталях и подробностях, должна отпечататься сложная структура эпохи.

К проблеме художественной детали как активного элемента образной структуры произведения постоянно возвращается М. Шагинян и в критических своих работах, и в воспоминаниях, и в публицистике. «Образ должен потянуть большой объем, — говорит она, — то есть передать что-то не поверхностно-случайное, а глубоко причинное, уходящее корнями в глубину».

Поясняя свою мысль, писательница анализирует одну из картин Мартироса Сарьяна: «оазис, хижина среди пальм, женщина в дверях...», «крупные кокосовые орехи...» Но все эти детали картины еще статичны, не обретают объемности, они еще остаются как бы на поверхности восприятия, пока взгляд не замечает, что «справа, на переднем плане, больше всех по размеру, потому что ближе всех,

¹ М. Шагинян. О книге Павленко. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 114.

² М. Шагинян. Право не быть равнодушным. «Правда», 10 августа 1977 г.

голова верблюда, только одна голова». И сразу картина оживает, в ней возникает движение.

В чем же тут дело? Да в том, что рождается явственное ощущение — «верблюд идет», «голова принадлежит двигающемуся животному...». И впрямь «с каждым шагом» эта голова как бы плавно опускается и подымается, «и бубенец под нею звенит». Образ уже не статичен, он «тянет», — по определению Мариэтты Шагинян, — и происходит это потому, что каждая деталь рисунка верно и умело отображена художником, чтобы сделать ощутимым движение верблюда: «тут и косточка, высовывающаяся при ходьбе, и характерный сдвиг кадыка, и обвислость губы, не бывающей у верблюда при неподвижном состоянии, и, главное, та неестественная линия веревки (качнулась вбок), какая тоже выдает движение». Казалось бы, все эти детали просты, обыденны, привычны, но в их реалистически точном соединении и возникает образ движения, оживляющий всю картину.

Мариэтта Шагинян делает важный вывод: «Нужно, следовательно, так уметь подавать художественный образ, чтобы полная сумма его деталей умела тянуть то логическое развитие образа, которое находится как бы за его материальным пределом».

Художественный образ шире и глубже простой фиксации реального явления. Ведь он передает и жизненную конкретность самого явления, и его философский смысл, и его внутреннее движение или направление развития. В образе всегда есть «объем», и «глубина», и «движение».

Анализируя произведения современников, М. Шагинян внимательно вглядывается в то или иное использование ими художественной детали. Она решительно предостерегает от подмены образа «объемного», который «тянет», добросовестным описанием подробностей быта, картин природы, то есть ограничения творческой задачи воспроизведением натуралистических деталей. Ведь опито и «отделяют читателя от природы, мельчат эту природу и делают ее контуры расплывчатыми».

Самым важным в структуре художественной детали М. Шагинян считает ее историчность. Каждое отдельное, малое, частичное явление становится художественно ощутимым — «когда мы научаемся давать его на фоне развития большого исторического целого, чью небольшую часть оно, это явление, собой представляет». Историзм образной

детали, считает писательница, имеет еще одну важную сторону: мы неизбежно, говорит она, «восполняем исторический объем образа его социальным объемом»¹.

М. Шагинян внимательно изучает в произведениях своих товарищей по цеху присущие им формы построения образа, методы использования художественной детали. Так, у Малышкина в его романе «Севастополь» она высоко оценила историзм построения образа центрального героя — Шелехова. В каждом его «слове, поступке, движении души» выявлены автором «связи, подготавливавшие его социальный облик и в далеком и более близком прошлом, связь с историей развития той части разночинной интеллигенции на Руси, которая вышла из сельского мещанского сословия». Но М. Шагинян подмечает у этого же художника и другой тип построения образа героя — «внеисторический». Это матрос Зинченко, который подан романистом «мистификаторски», по определению М. Шагинян. Ведь персонаж этот не обретает в романе подлинной исторической и социальной основы. Просто-напросто талантливый писатель удачно замаскировал «свое незнание полноты предмета двумя-тремя яркими пятнами», «отдельным штрихом угаданной правды», умело, «мистификаторски» создал у читателя впечатление «мнимого объема, как бывает от нарисованного ретушировкой на плоскости куба или шара»².

В статье «Слово о Паустовском» (1967) М. Шагинян изучает иную манеру построения художественного образа, когда писатель не дает «обобщенного выражения собственных впечатлений от жизни», а заставляет заговорить саму действительность, воплощая в слове сумму «тонких, точчайших, почти неуловимых примет и оттенков звука, интонации, формы, красок, скрупулезно точно, словно кончиком пера схваченных в окружающем мире», и тем заставляет читателя самого «увидеть, почувствовать, пережить авторское впечатление». За каждым штрихом, краской, деталью у Паустовского возникает исторически, социально конкретная реальность. Так в его «простом и строгом» рассказе о Полесье, о слепых странниках, говорит М. Шагинян,

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 248—249, 257.

² Там же, стр. 258, 259.

«встает огромное горе народа, нищая древняя Русь, обездоленная царская деревня»¹.

Творческая практика самой писательницы подтверждает ее теоретические положения. Именно потому, что Мариэтта Шагинян всегда и прежде всего художник-исследователь, этим и объясняется ее пристальное внимание к малейшим штрихам, деталям быстротекущего исторического времени, к своеобразию исторических подробностей, которое помогает ей высветлить сущность происходящих в жизни процессов. Это налагает свой отпечаток и на стилевую манеру писательницы, усложняет функции художественной детали в ее произведениях.

Своеобразие своей художественной манеры сама Мариэтта Шагинян видит в присущем ее стилю тяготении к строгой «графичности» словесного рисунка. Эту «графичность» писательница предпочитает «живописной» манере художников другого типа. Однако не совсем так обстоит это на деле. В действительности писательница воспринимает окружающий мир во всей полноте, во всей его многогранности, и в ее повествовании отражается все — краски, звуки, пластичность форм, движение... «Поезд летел, задыхаясь угольным дымом, летела навстречу копоть, была темная ночь, но не совсем черная, — какая-то полосатая, бушующая ветром, ревущая, страшная, горячая, сухая...»² — описывает М. Шагинян свое путешествие в Германию в канун войны 1914 года. И эта картина тревожной, угольной ночи, страшного движения во тьму, надвигающейся военной бури прекрасно передана в деталях красочной, динамической пейзажной зарисовки.

Почти сарьяновская яркость и резкость красок присуща подчас не только пейзажным, но и портретным зарисовкам М. Шагинян. Вспомним хотя бы описание ее первой встречи с Э. Метнером в редакции журнала «Труды и дни», куда пришла она — молодой автор — с замыслом статьи о современной музыке. «Метнер был занят. Наконец ушел посетитель, Кожебаткин приоткрыл дверь в кабинет, я ступила через порог и зажмурилась: в окно, словно бушующий по соседству пожар, лился московский закат, зна-

¹ М. Шагинян. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7, стр. 158, 159.

² М. Шагинян. Старая Хейдельберг. «Новый мир», 1978, № 4, стр. 167.

менитый закат, воспевавшийся, как нездешние (апокалипсические) «зори», Белым. В пылающей оранжевым пламенем комнате поднялся из-за стола мне навстречу человек необычной, нерусской внешности, с лицом, похожим на портреты Лютера, Бисмарка, германских ученых: очень прямые брови над зелеными глазами, прямой нос, узкие губы аскета...»¹. Детали интерьера в этой сцене — комнаты, захваченной световой игрой закатных лучей, — усиливают, подчеркивают впечатление от портретного наброска, раскрывают внутреннюю сущность характера.

Применение детали писательницей всегда многопланово. Внешние подробности делают изображение объемным, служат и характеристике героев, «взятых в их среде», и помогают воссоздать дух времени во всей неповторимости реальных черт, присущих той или иной эпохе.

Деталь у М. Шагинян исторически и социально конкретна, остра, графически или красочно выразительна. И главное — динамична: она всегда выражает движение времени.

Писательница дорожит каждой исторической подробностью быта, нравов, стремясь точно запечатлеть во всей его неприкосновенности определенный момент народной жизни. В пейзаже, в облике городов улавливает ход истории. Папский дворец в Авиньоне — «сжатая громада суровых и жестких архитектурных жестов, стремящихся объединить великолепие с аскетизмом, власть со смирением»; и маленькая площадь Пикадилли в Лондоне: «Дождик, на который здесь никто не обращает внимания, не падает, а стоит в воздухе тысячью бисеринок, словно пыль. Сквозь дождик дрожат, светятся, играют огненно-цветные рекламы на узких домах...»; и столица Чехословакии Прага — «лабиринты узких улочек, запиравшихся в средние века на ночь большими железными дверями», с их «темными от времени закопченными стенами» зданий, «с подвешенными на углах старинными фонарями...». Но жизнь продолжается, и на окнах «музейных домов» видны «колыхающиеся... занавески, цветочные горшки с холеными растениями» их теперешних обитателей².

С душевным волнением, воссоздавая в воспоминаниях

¹ М. Шагинян. Москва-маленькая. «Новый мир», 1977, № 1, стр. 131.

² М. Шагинян. «Зарубежные письма», стр. 47, 166, 404.

образ «старой Москвы», Москвы своей юности, М. Шагинян пишет: «Зимой она охватывала нас пухлым белоснежным покровом улиц, сугробами снега, почти не убиравшегося, а только сметаемого дворниками, как скошенная трава, к тротуарам; и хотя этот снег был похож на сахарную пудру... он имел запах усыпляющей свежести. С четырех часов зажигались редкие газовые фонари...».

Неспешное движение жизни в городе, тихое, застойное, «провинциальное» — таким оно представляло глазам обитателя маленьких московских улочек и переулочков, где весной «вкусно чавкали широкие «деревенские» копыта извозничьей клячи по коричневой жиже талого снега, оскальзываясь на обнаженных булыжниках и обрызгивая пешеходов»¹.

Писательница с доброй грустью вглядывается в эту ушедшую уже старую жизнь, даже любит ее картины, но вместе с тем дает почувствовать неодолимое движение времени, всю невозможность возвращения назад, в прошлое.

Историческая точность детали у М. Шагинян не суха, а всегда поэтична, заставляет резко ощущать настоящее.

В одном из очерков о послевоенной поездке «по освобожденной от немцев земле» М. Шагинян внимательно вглядывается в неповторимые приметы времени, отчетливо запечатлевшиеся в пейзаже; вглядывается в облик разбитых городов, стоящих «в каменных лохмотьях того, что было домами», видит поля, еще заваленные «расплюсченной техникой», «холмами металлического лома, панцирями стальных корпусов», обломками немецких «вездеходов, грузовиков». Но и улавливает, как среди руин начинает возникать «новый поток живого...». Все явственнее звучит среди развалин трудовая мелодия жизни, уже «подвозят дерево, кирпич, известь», закипает «грандиозная восстановительная работа».

Пейзажная деталь не только запечатлевает видимое, но, подобно сейсмографу, улавливает в движении событий их внутренний смысловой заряд. И писательница как бы дает лирико-эмоциональный итог наблюдений, восклицая: «Поразительна эта способность к заживлению в нашем молодом общественном строе!»².

¹ «Новый мир», 1977, № 1, стр. 80.

² М. Шагинян. Очерки разных лет, стр. 380, 379.

Образ Времени для Мариэтты Шагинян неизменно открывается в движении, как образ корней, завязи, зерен будущего в настоящем и даже в прошлом. Тема времени — это, по ее определению, и тема «дальней цели», труда, своими результатами уходящего вперед, в грядущее.

Мариэтте Шагинян как художнику присуща энергия ищущей мысли и открытое, радостное жизнелюбие. В основе его то упорное многолетнее исследование сложнейших исторических процессов нашего времени, которое и утвердило в произведениях писательницы столь характерную для нее глубокую веру в Человека, в его созидательную силу.

Свое творческое кредо Мариэтта Шагинян выразила с лирическим волнением и убежденностью: «И нашему труду писателя тоже нужно качество: огромный захватывающий интерес к зеленым побегам нового и умение видеть это новое, как... весной, с новым чувством жизни, видишь тоненькие побеги молодой зелени на земле»¹. Этому принципу остается она верна на протяжении всей жизни — долгой, полной увлеченного труда.

* * *

Славный творческий путь пройден советской писательницей. Многолетние новаторские искания Мариэтты Шагинян показали, — велики и неисчерпаемы возможности жанра романа, которому так упорно время от времени предвещают гибель, как якобы изжившей себя литературной форме. Судьба человеческая движет развитием романа, внутренней динамикой его построения, определяет все изменения, им претерпеваемые, — к такому выводу приводит писательницу ее труд художника, ее собственные исследования этого жанра. Новые исторические судьбы людей наполняют роман новым содержанием, раздвигают его рамки, обогащают романную форму.

Диапазон творческих поисков М. Шагинян огромен: от романа-дискуссии «Своя судьба» (1916) до романа-сказки «Месс-менд» (1923—1925) и экспериментального «романа-комплекса» «Кик» (1929), от страстно-пророческого «романического эпоса» о гражданской войне «Перемена» (1922—1923) до документально точного «производственного» эпоса о событиях начала первых пятилеток — «Гид-

¹ М. Шагинян. Очерки разных лет, стр. 495.

роцентрально» (1931), от романа-исследования «Воскрешение из мертвых» (1964) до исторической эпопеи ленинского цикла — «Семья Ульяновых» (1938—1957), «Первая Всероссийская» (1965) «Билет по истории» (1969) и «Четыре урока у Ленина» (1964—1968) — и мемуарного эпоса о духовных исканиях целого поколения современников, о их приходе к Революции — «Человек и время» (1971—1978).

Отглядываясь назад, обдумывая исторический опыт советской литературы, Мариэтта Шагинян всем пережитым обосновывает важный вывод: литература наша «обладает великой действенностью» именно потому — «и это ярко выделило ее в те бессмертные годы, когда шла организация нового строя на Земле», — что «она мыслила широким планом, была проблемна, выявляла проблематику своих больших тем — и потому могла вести, помогать пониманию нового, стать «частью общепролетарского дела»...¹

С гордостью рассказала писательница в своих произведениях о труде целого поколения современников, о тех, кто в огне революции, в бурях разрушительных войн, порождаемых миром прошлого, неустойчиво строили и создавали новизну истории, приближая будущее, превращая его в реальность. К этому славному поколению принадлежит сама Мариэтта Шагинян. И верны ее слова: «Не напрасно пройдем мы по земле... Не исчезнут ни наши усилия, ни память о нас из общего дела и памяти поколений, потому что дела наши и усилия впаяны в чертеж и форму, в камень и цемент, в материальные и культурные ценности нового общества...»²

¹ М. Шагинян. Во имя будущего. «Литературная газета», 4 сентября 1974 г.

² М. Шагинян. Мир свободного труда. «Литературная газета», 5 ноября 1947 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая	3
Глава вторая	68
Глава третья	128
Глава четвертая	170
Глава пятая	210
Глава шестая	259
Глава седьмая	275
Глава восьмая	329
Глава девятая	362

Людмила Ивановна Скорино

МАРИЭТТА ШАГИНЯН — ХУДОЖНИК

М., «Советский писатель», 1981, 392 стр.
План выпуска 1980 г. № 418

Редактор *М. Я. Малхазова*

Худож. редактор *Н. С. Лаверентьев*

Техн. редактор *Т. С. Казовская*

Корректоры *С. В. Блауштейн* и *Л. Н. Морозова*

ИБ № 2221

Сдано в набор 14.05.80. Подписано к печати 01.12.80. А 06236. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Обыкновенная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 22,26. Уч.-изд. л. 23,15. Тираж 20 000 экз. Заказ № 461. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109

