

Технология неправды

Технология неправды

Сборник статей



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1968

8P2
T38

Составитель П. Топер

Художник
М. ШЛОСБЕРГ

7-2-3
232—68

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Советская литература, родившаяся в огне революционных боев, с первых же дней своего существования оказалась в гуще острой и непримиримой идеологической борьбы. Она делала свои первые шаги наперекор бешеному сопротивлению врагов нового мира, врагов социализма, она утверждала свое идейно-эстетическое новаторство в постоянном противодействии идеологии старого мира.

Прошло пятьдесят лет — пять десятилетий невиданно бурной и стремительной истории нашей страны. За этот короткий исторический срок многонациональная советская литература, детище победившего советского общества, приобрела огромный авторитет во всем мире. Можно сказать, что сегодня она принадлежит не только нашему читателю — она вошла в сознание миллионов людей самых разных стран земного шара. Она несет за рубежи нашей страны правду о жизни советских людей, о трудном и героическом пути советского народа по непроторенным путям истории. Она рассказывает всему миру о процессах становления нового общества и становления нового человека — строителя этого общества. Отражая всемирно-исторический опыт революционных преобразований, борьбы за социализм, она несет людям — в противоположность упадническому буржуазному искусству — высокий революционно-гуманистический созидательный пафос, веру в безграничные возможности человека. Ее собственная активная роль в жизни народа, строительстве социализма воспринимается повсюду как яркая черта ее новаторства.

Современная литературная карта мира неопровержимо свидетельствует, что советская литература давно уже оказывает мощное

воздействие на мировой эстетический процесс, что она стала важнейшим полюсом притяжения творческих сил в мировом искусстве нашего времени.

За все эти годы вокруг советской литературы и утверждаемых ею принципов не затихали бури идейных споров. Ни одна литература прошлого не прокладывала себе путь к сердцам и умам читателей при таком яростном противодействии, преодолевая предубеждение, непонимание, заговоры молчания, прямой бойкот, клевету и ложь врагов.

У советской литературы за рубежами нашей страны есть много верных друзей, отдающих защите и пропаганде ее все свои силы, а иногда и жизнь. В спорах вокруг нее звучали на разных этапах истории и звучат сегодня разные голоса. Среди тех, кто оспаривал ее принципы, были — есть и сегодня — и люди неосведомленные, и люди искренне ищущие и заблуждающиеся. Воздействие советской литературы принадлежит к живым явлениям литературного процесса, и, как всякое живое явление, оно отмечено противоречиями, изменениями, динамикой развития. Творческие биографии практически всех больших писателей буржуазного мира показывают, что их поиски правды, их становление как художников и мыслителей связано, иногда сложной диалектической связью, с воздействием идей и образов советской литературы как неотъемлемой части советской жизни, и многие из них оставили документальные свидетельства этой связи.

Но на всех этапах истории советской литературы и особенно назойливо сегодня звучали и звучат в идейных спорах нашего времени совсем другие голоса — голоса «советологов», «кремлинологов» и иных «специалистов по русскому вопросу». Истина интересуется их в последнюю очередь; враги всего советского, они озабочены только тем, чтобы очернить советскую литературу, принизить достижения советских писателей.

За последние десятилетия советская книга проникла в самые отдаленные страны мира, она доходит до все более широких читательских слоев. Статистика переводов показывает, что этот поток неуклонно возрастает — интерес к советской литературе отражает возросший интерес к Советской стране, к миру социализма. Давно ушли в прошлое времена, когда можно было просто замалчивать советскую литературу, утверждать, что советские писатели лишены таланта, что для марксизма искусство представляет чисто утилитарный интерес и т. д. Сегодня нападкам на советскую литературу придают видимость научности, клевету прячут под ученой терминологией. Излюбленным приемом реакционной пропаганды становится сегодня выискивание различий и расхождений между советскими

писателями, выведение наиболее талантливых ее мастеров за пределы социалистического реализма, противопоставление «поколений» и т. п. Объектом самых ожесточенных атак остаются при этом основные, главные принципы советской литературы — ее партийность и народность, идея общественного служения искусства, ее активный, жизнеутверждающий герой, пронизывающие ее идеи дружбы и равноправия народов, реалистические, демократические, революционные традиции, на которые она опирается. Подлинный крестовый поход организован сегодня против понятия социалистического реализма, которое все больше внедряется в обиход литературных дискуссий в самых разных углах земного шара; снова и снова, не считаясь ни с фактами, ни со здравым смыслом, его объявляют набором требований и запретов, директивным путем спускаемых «сверху» писателям.

Как бы ни менялись методы и приемы реакционной антисоветской пропаганды, суть ее остается все той же — там, где успехи советской литературы нельзя замолчать, там извращают ее принципы и идеи, играют на трудностях, реальных или мнимых, лгут и клеветуют. В каких бы изданиях ни появились работы этих специалистов, под маркой какого высокого научного учреждения они бы ни возникали, на поверку оказывается, что все они построены на одной технологии — технологии неправды.

В последние годы к хору реакционной буржуазной пропаганды присоединились голоса из Пекина. Насаждая ненависть ко всему советскому, извратители марксизма в националистическом и «ультрареволюционном» духе побили все рекорды лжи; они нагромождают нелепицу на нелепицу о «ревизионизме» советской литературы, «буржуазном перерождении» советских писателей и т. п. Их, так же как и реакционную пропаганду на Западе, не устраивает социалистический реализм; их авантюристическая политика, в том числе и в области культуры и литературы, чужда и социализму и реализму.

Жизнь показывает, что враждебная пропаганда не может ослабить ни интереса к советской литературе, ни воздействия ее идей. Но опасно недооценивать влияния этой, порой ядовитой, лжи в идейной битве за умы и сердца миллионов наших современников. Защита принципов советской литературы, охрана чистоты ее идейного знамени — священный долг советских литераторов. Собранные в этой книге статьи представляют собой часть повседневной работы в этой области. Написанные по разным конкретным поводам людьми разных творческих индивидуальностей, они печатались на протяжении последних лет в журнале «Иностранная литература». Известные писатели и критики, активные участники литературного

процесса наших дней, с фактами в руках опровергают измышления недругов советской литературы, ловят фальсификаторов на лжи. Они показывают истинные цели этих ниспровергателей советской литературы, не имеющие ничего общего с искусством. Отстаивая свои творческие принципы, они утверждают силу и чистоту идей советской литературы, выступающей перед лицом всего мира глашатаем и пропагандистом исторических завоеваний социализма, раскрепощения человека, глашатаем идей мира и дружбы народов.

В первом разделе сборника представлены статьи общего характера, во втором — выступления по конкретным поводам, в третьем — ответы советских писателей своим зарубежным критикам.

I

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
И ЕГО «НИСПРОВЕРГАТЕЛИ»**

...Если на горизонте восходит, как утренняя заря, новая, настоящая истина, тогда дети ночи хорошо знают, что их царству грозит гибель, и хватаются за оружие.

Ф. Энгельс

Не так давно одна из французских газет торжественно объявила: «Социалистический реализм мертв и похоронен». Но — удивительное дело! — очень уж много говорят о «покойнике» его недруги. Из номера в номер реакционные газеты и журналы спорят с «покойником», опровергают его, доказывают его неправоту. Почему снова и снова делаются попытки развернуть поход против социалистического реализма — поход, которому его организаторы стремятся придать международный характер? Может быть, потому, что тот, кого они провозгласили похороненным, живет и развивается, тревожит и беспокоит их?

Прошло время, когда марксистскую эстетику просто высмеивали, пренебрежительно бросали замечания о ее «ненаучности» или о том, что марксизм придает искусству лишь «служебное значение», а поэтому и серьезной теории социалистического искусства быть не может. Сейчас искусство социализма, марксистскую эстетику «опровергают» в толстых книгах, оснащенных схемами, таблицами, изобилующих цитатами и ссылками на авторитеты.

Одна из таких книг — «Маркс, Энгельс и писатели» Петера Демеца¹, вышедшая в ФРГ, разрекламиро-

¹ P. Demetz, Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus, Stuttgart, Deutsche Verlag-Anstalt, 1959.

вана в буржуазной и ревизионистской печати как научная и фундаментальная работа.

Намерения у Демеца были достаточно решительные.

Он захотел, во-первых, доказать, что современные марксисты, отстаивая реалистическое искусство, совершенно неосновательно «сылаются на Маркса и Энгельса. «Маркс не имел ничего общего ни с «социалистическим», ни с каким-либо другим реализмом, он даже не употреблял этого термина», — пишет Демец в главе, посвященной теории социалистического реализма.

Оказывается, Маркс был «серьезный и весьма консервативный ценитель искусства, любимыми писателями которого были Эсхил, Шекспир и Гете». Человек с такими старомодными вкусами мог ли сочувствовать реализму?

И это говорится о Марксе, который не только «сочувствовал» реализму, но и говорил об этом прямо. Он называл Бальзака писателем, «отличающимся глубоким пониманием реальных отношений»¹. Он писал об английских реалистах середины XIX века:

«Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии, начиная с «весьма благородного» рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-либо делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката. Какими изобразили их Диккенс и Теккерей, мисс Бронте и мистрис Гаскелл? Как людей, полных самонадеянности, лицемерия, деспотизма и невежества...»².

Выступая против всего напыщенного, лживо-фантастического, слащаво-сентиментального, уводящего от действительности, Маркс высоко ценил литературу, отражающую реальную жизнь людей, их характеры, их отношения. Это Маркс критиковал Лассалья, превращавшего «индивидуумы в простые рупоры духа времени»³

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 25, ч. 1, стр. 46.

² Там же, т. 10, стр. 648.

³ Там же, т. 29, стр. 484.

и пренебрегавшего резко очерченными характерами, которыми так богата действительность.

Возникновение марксизма было величайшей идейной революцией. Марксизм опирался на глубокое, всестороннее, диалектическое познание мира в его развитии, в движении, в борьбе противоречий. И естественно, что наиболее близко ему по духу было искусство правдивое, реалистическое, бросающее свет на жизнь общества и отношения людей. Только специально настроенный ум может усмотреть во взглядах Маркса на искусство «консерватизм». Он высоко ценил все талантливое, отмеченное смелой, ищущей мыслью,— и в прошлом и в настоящем. Он отчетливо понимал, что искусство развивается, идет вперед, стремится выразить новое содержание жизни общества, духовной жизни людей. Разве не об этом говорят всем известные высказывания Маркса о Гете, Бальзаке, Гейне, Пушкине?

Не менее решительно отрицает П. Демец и значение высказываний Энгельса о реализме.

«Энгельс занимался вопросами реализма и проблемой тенденциозности искусства не потому, что они представляли для него принципиальный теоретический интерес, а просто из любезности».

Так и сказано: «просто из любезности»... Оказывается, знакомая пожилая дама прислала Энгельсу свою книгу, тот любезно написал ей свое мнение — можно ли всерьез относиться к этому акту вежливости?

Демец легко расправляется с письмами Энгельса, обращенными к Минне Каутской и Маргарет Гаркнесс: «Со стороны Энгельса было бы невежливым, если бы он не выразил этим писательницам, с которыми находился в дружеских отношениях, своей благодарности за присланные ему книги и не высказал бы в нескольких словах свое личное мнение об их произведениях».

Однако что это за «личные мнения», «не представляющие принципиального интереса»?

В письмах к Каутской и Гаркнесс Энгельс высказывал суждения, выходящие далеко за рамки оценок произведений этих писательниц. «Реализм, — пишет Энгельс Гаркнесс, — предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характе-

ров в типичных обстоятельствах»¹. Это положение Энгельса приобрело широкую известность; оно дает глубокую и сжатую характеристику реалистического повествования, помогает преодолевать натуралистическое правдоподобие, бытовую ограниченность, требует от художника широкого и перспективного взгляда на действительность.

Наибольшие старания прикладывает Демец к тому, чтобы отвести утверждение, которое особенно ему не по душе.

Энгельс упрекнул Гаркнесс за то, что в ее романе «рабочий класс фигурирует как пассивная масса, не способная помочь себе... Все попытки вырвать его из оступляющей нищеты исходят извне, сверху. Но если это было верно для 1800 или 1810 гг., в дни Сен-Симона и Роберта Оуэна, то в 1887 г. для человека, который около 50 лет имел честь участвовать в большинстве битв воинствующего пролетариата, это не так. Мятужный отпор рабочего класса угнетающей среде, которая его окружает, его судорожные попытки, полусознательные или сознательные, восстановить свое человеческое достоинство вписаны в историю и должны поэтому занять свое место в области реализма»².

Энгельс не только выступал за реализм в литературе, но предъявлял самые высокие требования к реалистическому творчеству. Он считал необходимым, чтобы произведение искусства отражало положение угнетенных классов; больше того, запечатлеvalo самые передовые стремления времени — революционную борьбу рабочих за свои человеческие права, эту «активную сторону жизни». Энгельс считал заслугой Бальзака, что «он *видел* настоящих людей будущего там, где их в то время единственно и можно было найти»³.

Позволил бы себе добросовестный исследователь свести содержание этих слов к выражению «простой любезности»?

Энгельс говорит, что передовое искусство видит перспективу развития действительности, постигает жизнь в ее неодолимом поступательном движении. Показ

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, стр. 35.

² Там же, стр. 35—36.

³ Там же, стр. 37.

массы трудящихся только как угнетенной и страдающей — лишь полуправда. Правда в том, что масса стремится свергнуть угнетение, осуществить свои человеческие права. Энгельс показал, как недостаточен абстрактно-гуманистический подход к явлениям действительности, как неизмеримо выше подход пролетарски-революционный. Революционное движение народных масс должно «занять свое место в области реализма»¹.

Это — мудрое и высокое понимание реализма, поднимающее его над натуралистическим описательством, над сентиментально-благотворительной «любовью к народу», над нравоучительной идеалистической «тенденциозностью». Подлинная тенденциозность заключается не в нравоучениях и назиданиях, а в том, чтобы раскрыть линию развития действительности, объективную логику жизни, неодолимое движение нового и его борьбу со старым.

«...Тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать»².

Энгельс видел недостаток романа Минны Каутской в том, что в его герое «личность... растворяется в принципе»³. Маркс иронически замечал Лассалю, что героиня его трагедии в своем монологе излагает целую правовую доктрину. Шаткость и неопределенность взглядов на жизнь, неумение создавать правдивые образы людей обычно приводят к подмене жизненных героев ходульными персонажами, простыми рупорами своего времени.

Лживую идеалистическую тенденциозность основоположники марксизма критиковали во имя утверждения искусства глубокого, содержательного, богатого красками, правдиво отражающего объективные процессы общественного развития. Энгельс выступал против мелочности и субъективизма, когда в письме Лассалю выдвигал два взаимосвязанных положения.

Хорошо, когда герои действительно являются представителями определенных классов и направлений, а стало быть, определенных идей своего времени, черпают

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 37, стр. 36.

² Там же, т. 36, стр. 333.

³ Там же.

свое вдохновение не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет.

Но эти мотивы должны выдвигаться живо и активно ходом всего действия, а не ораторски-адвокатским красноречием героев. Подлинный драматизм создается живым напряженным действием и определенностью, отчетливым противопоставлением характеров.

«Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия» — вот в чем видел Энгельс путь к созданию новой драматургии, замечая, что слияние это «будет достигнуто, вероятно, только в будущем, и, возможно, что и не немцами»¹.

Высказывания классиков марксизма о реализме и типичности достаточно ясны, и Демецу приходится немало помудрить, чтобы извратить их, сделать черное белым, а белое черным.

«Любое понятие типа, — пишет Демец, — опирается, в первую очередь, на теологические традиции, которые, исходя из божественного начала и неизменности мироздания, толкуют определенные образы и события из Ветхого завета как предсказания грядущих событий».

Дальше идет несколько страниц мнимонаучной болтовни о религиозной типологии — болтовни, которая должна запутать читателя: ссылки на религиозные авторитеты, на исследователей древних мифов и т. д. Какое это имеет отношение к теме? Если в религиозной традиции каждое событие соотносилось с похожим событием, описанным в Библии, при чем тут реализм в литературе и проблема типизации?

Наш автор сообщает, что, кроме религиозной типологии, есть еще типология натуралистическая, основанная на исследовании и классификации реально существующих явлений природы. Все это имеет, по его словам, отношение к литературным типам. «Там, где преобладает теологическая направленность, содержание типического образа выражается в пророческом и нормативном элементе; там, где на передний план выступает естественнонаучный подход, это же понятие нахо-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 492.

дит свое отражение в объективном описании действительности... Поэтому реализм, ориентирующийся на естественнонаучное толкование, всегда ссылается на то, что изображает актуальную действительность, в то время как «реализм» теологического толка действует только в сфере потенциальных возможностей».

В этих рассуждениях раскрывается свойство, не одному г. Демецу присущее. Он литературную типизацию связывает то с теологией, то с естественными науками и меньше всего думает об искусстве. Литературная типизация связана с образным мышлением, марксистские суждения о типическом исходят из стремления глубже проникнуть в своеобразие художественного творчества, из понимания особого, не сводимого ни к религии, ни к естествознанию, значения и места литературы в духовной жизни общества. Демец остается на почве вульгарных представлений об искусстве, отвергнутых и преодоленных марксизмом.

Демец обращается к примеру Жорж Занд, которая «защищала реализм утопической нормы».

Демец так и пишет, будто Энгельс «исходит из тех же теоретических предпосылок, что и Жорж Занд». По его словам, Энгельс, как и французская писательница за сорок лет до него или как его русский современник Добролюбов, придерживался догматической концепции, согласно которой «использованную как сырье действительность следует облечь в типические формы, predeterminedенные партийными позициями».

Так типичное оказывается не выражением самой действительности, как считал Энгельс, а некой извне навязанной нормой; типизация представлена как насилие над действительностью. Мы привели выше упрек, сделанный Энгельсом М. Гаркнесс, которая не отразила реального роста освободительных, революционных стремлений рабочего класса. Но вот как трактует это замечание Демец:

«Энгельс мог утверждать, что реалистическая история Гаркнесс «недостаточно реалистична», подразумевая при этом, что отображенная ею реальность никоим образом не отвечала тому, что с его идеологических позиций следует считать реальностью».

Энгельс недвусмысленно сказал, что у Гаркнесс не нашло отражения то, что есть, то, что достигнуто полу-

вековой борьбой английских рабочих, Демец же с деланной наивностью заявляет, что здесь содержится требование описывать явления такими, какими их хочется видеть.

Мы не стали бы столь подробно писать об этой многословной и мнимоученой фальсификации, если бы не то обстоятельство, что здесь во всей наглядности и неприглядности раскрывается едва ли не основной прием, которым пытаются дискредитировать социалистический реализм его противники.

Искусство социалистического реализма все в жизни; оно глубоко объективно, так как представляет самые передовые, самые объективные силы современного общества, жизненно заинтересованные в правде. Оно обладает перспективой, а не бродит растерянно в потемках декадентства — в самой жизни оно видит ведущие тенденции, определяющие силы, развитие которых закономерно ведет к осуществлению целей, которые провозгласил научный коммунизм. Оно учит бороться за эти цели. Противники хором твердят, что социалистический реализм исходит из должного, подгоняет действительность под «партийную схему», не считается с реальной жизнью.

Литература воспитывает правдой, она помогает познать человека и отношения людей, она несет идеалы, которые основаны на глубоком и всестороннем постижении жизни. Для нас идеал — не сладкая мечта. Благородные и прекрасные идеалы советских людей, выраженные в Коммунистическом манифесте нашей эпохи — Программе Коммунистической партии, основаны на обобщении глубоких процессов развития общества, итогов деятельности и борьбы всех классов. Вот почему наши идеалы являются грозной реальной силой, ненавистой для врага.

Вот почему зарубежные ученые и неученые шулера стремятся извратить и оболгать принципы социалистической литературы. Вот почему г-н Демец хихикает насчет воспитательной роли литературы.

Чтобы покончить с г-ном Демецем, следует сказать еще об одном его трюке. Особая глава его книги носит название «Энгельс — ревизионист?».

Маркс боролся против схематического, упрощенного, вульгарно-экономического подхода к явлениям общественной жизни. В условиях, когда марксизм стремительно

расширял свое влияние, одерживал все новые и новые победы, завоевывая умы трудящихся, к нему примкнули и некоторые бойкие и поверхностные умы, оставшиеся далекими от подлинно научной теории. Учение научного коммунизма они готовы были рассматривать как отмычку, схему на все случаи жизни, наивно полагая, что теория научного коммунизма избавляет их от необходимости пристального, конкретного диалектического изучения каждого явления, о котором они хотели бы иметь суждение. Маркс разъяснял, что эта теория не является догмой или шаблоном. После смерти своего великого друга Энгельс продолжал его работу. В ряде блестящих статей и писем он отстаивал марксистскую диалектику от всякого рода упрощителей. Об одном из вульгаризаторов, П. Эрнсте, Энгельс писал: «...Он использует мировоззрение Маркса просто как шаблон, по которому кроит и перекраивает исторические факты»¹. От тех, кто хочет быть учениками Маркса, Энгельс требовал глубокого знания фактов, диалектического учета всех сторон явлений, понимания сложности исторического развития.

Развивая марксистскую теорию, Энгельс выступал и против примитивного истолкования сложного вопроса о связи экономического базиса и идеологической надстройки. В полном согласии с Марксом, он указывал, что на развитие философии и литературы экономика влияет главным образом не непосредственно, а через политику, право, мораль и т. д.

Марксизм не терпит ни малейшего упрощения и прямолинейности в исследовании сложных соотношений базиса и надстройки. И вот огромную работу Энгельса, развивавшего учение Маркса и очищавшего его от нанесенной вульгаризаторами мути, П. Демец тщится представить как... ревизию взглядов Маркса.

«В более поздний период своей жизни Энгельс все более и более отходит от строгих принципов экономического детерминизма. Не исключено, что смерть Энгельса прервала новый этап в развитии его философских взглядов, когда он склонен был выступать за автономию законов, управляющих развитием свободного духа».

С текстами Демец позволяет себе обходиться более чем свободно. Он берет слова Энгельса, писавшего, что

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 22, стр. 88.

в своем анализе действительности диалектический материализм должен учитывать также «бесконечное количество случайностей», и «разъясняет» их:

«В этом высказывании вновь проскальзывает намек на существование целого мира нюансов, мира, не поддающегося точным определениям и свободного от каких-либо законов».

Господина Демеца не смущает та азбучная истина, что для марксизма случайное не означает свободное от законов. Студенты первых курсов знают, что случайное причинно обусловлено и служит одной из форм проявления необходимости.

Демец пытается изобразить Энгельса в виде мыслителя, сдающего позиции идеализму. Напрасный труд! Своей борьбой против вульгарного материализма, против догматической прямолинейности Энгельс укреплял позиции материалистической диалектики, усиливал ее в борьбе против чуждых марксизму теорий и взглядов. Он продолжал дело Маркса, развивая его идеи. Создание лживого мифа о противоречиях во взглядах Маркса и Энгельса нужно Демецу для того, чтоб подтвердить тезис о «слабости» идейных основ марксизма. Но обнаруживается другое...

В книге Демеца бедность и примитивность мысли сочетается с бесцеремонностью и беззастенчивостью. И это не случайно. Именно так строятся «эстетические исследования», поставленные на службу антикоммунизма. Сам уровень рассуждений (мы затрудняемся назвать мышлением способ, которым г-н Демец приходит к угодным ему выводам) свидетельствует о слабости и несостоятельности очередного ниспровергателя теории марксизма. И если мы пишем о книге Демеца, то лишь потому, что еще Маркс советовал не поощрять интеллектуальную нечистоплотность, оставляя ее незамеченной.

Как-то в зимний день холодные волны Сены выбросили на берег нечто непривлекательное. Нашлись, однако, добрые люди, которые подобрали это «нечто» и даже набрались решимости выставить его на всеобщее обозрение. Так в журнале «Эспри» появилась статья «О социалистическом реализме». Это выступление уже комментировалось в советской критике, но мы все же хотим

еще раз коснуться его, так как в своем роде оно весьма поучительно.

Редакция «Эспри» сообщила, что статья написана молодым советским писателем, «естественно» сохраняющим в тайне свое имя. И так — инкогнито, да еще с секретным предписанием, как говаривал Антон Антонович Сквозник-Дмухановский.

Стиль этой статьи отличается от напыщенно-солидного стиля Демеца. Аноним не пренебрегает риторикой, у него есть даже потуги на иронию, на пародирование стиля. Но метод рассуждений «неизвестного писателя» и хорошо известного нам фальсификатора Демеца в сущности одинаков.

Демец утверждает, что теория социалистического реализма исходит не из реальной действительности, а из должностующего и предписанного. Аноним пишет: «В основе формулы соцреализма лежит идея Цели — того всеобъемлющего идеала, к которому стремится действительность в ее революционном развитии». Затем совершается нехитрый фокус — понятие действительности исключается, и получается, что Цель (с большой буквы) становится целью самой по себе, неким божественным началом, данным извне.

«Эта Цель — конечная цель всего, как сущего, так и не существующего; и эта цель бесконечная и бесцельная — Цель сама по себе. Ибо какую цель может иметь Цель?»

В полном согласии с «исследователями» типа Демеца, наш аноним называет теологической теорию социалистического реализма.

Чего же хочет достигнуть сей «инкогнито» своими нехитрыми манипуляциями?

Во-первых, он ставит под сомнение жизненную правдивость, соответствие реальной действительности, объективность искусства социалистического реализма. Якобы от лица социалистических реалистов он заявляет: «Мы представляем жизнь такую, какую мы хотим ее видеть, такую, какую она должна стать».

Наши писатели, художники, деятели театра и кино создают общими усилиями широкую панораму советской жизни. Они видят и побеждающее новое, и пережитки старого, и злобное сопротивление врага. Жизнь, какой она должна стать, вырастает из той, какая она

есть сегодня. Перспектива развития жизни, которую дают наши художники, основана не на произвольной фантазии. Общество развивается по ясным и объективным законам, понимание этих законов, умение уловить в жизни и осознать действие определяющих общественных сил вооружает художников, позволяет им уверенно смотреть вперед. Революционное развитие жизни — это не туманное пророчество, а неумолимый поступательный процесс, и честь тому, кто увидит, поймет и отобразит его.

Программа Коммунистической партии вся проникнута идеей диалектического развития. Она сочетает страсть вдохновенного порыва вперед, к коммунизму с последовательно проведенной научной объективностью. Социализм, коммунизм побеждают, двигаясь вперед с отчетливой закономерностью; путь развития коммунизма научно определен.

Противника страшит действительность, развивающаяся не согласно его пожеланиям, а согласно научным пророчествам коммунизма. Он хотел бы объявить сегодняшние достижения несуществующими и фантастическими. Что касается реакционных эстетиков, они кричат о свободе искусства, а сами питаются крохами со стола идеологов и политиков своего класса. Тех тоже страшит неумолимое развитие действительности. Вот и лишут ниспровергатели, изнемогая от усердия, что социалистический реализм отражает не закономерное движение жизни, а субъективные цели, придуманные политиками и идеологами, и в свете этих целей искажает-де реальную картину бытия.

Таков первый фокус нашего анонима.

Второй фокус состоит в том, что социалистическое искусство рисуется лишенным гуманистического содержания. Цель, о которой рассуждает наш фокусник, бесцельна — «ибо какую цель может иметь Цель?».

Коммунизм — для человека; живое и трепетное счастье человека, народных масс — вот цель коммунистического строительства. Об этом с полной ясностью говорит принятая XXII съездом Программа партии.

«Цель», о которой пишет аноним, изображается холодной, бездушной, мертвенной. Это абстрактная цель, равнодушная к человеку. Но здесь — типичное буржуазное извращение коммунизма. Социалистическое ис-

кусство никогда не было и не будет равнодушным к человеку; гуманизм — его важнейшая, решающая черта. В этом особенность наших целей, наших идеалов, пронизанных благородством высокой человечности.

«Теоретических» построений нашему инкогнито явно не хватило для развенчания социалистического реализма. Тогда он обратился к художественной практике. С тем же рвением и находчивостью он рассматривает вопрос о положительном герое.

Горьковский герой, которому надоела мятущаяся неопределенность, бесхребетность окружающих его персонажей, бросает резко: «Всегда надо говорить ясно — да или нет».

Инкогнито скачет и играет:

«Горький понимал, что его «герой» — это человек будущего и что проложить путь в будущее могут только люди безжалостно прямые и твердые, как сталь».

Именно Горький обличал безжалостность мира Маякиных. Целеустремленность знающего свой путь борца за новые отношения людей для него была совсем не то же, что бессердечная, злобная прямолинейность дельцов старого мира.

Инкогнито из «Эспри» утверждает, что к безжалостной прямолинейности и сводится положительный герой советской литературы.

Инкогнито пишет о русской культуре XIX века, что она была создана «кучкой меланхолических скептиков». Цельности «положительных натур» с их идеалами служения обществу и народу он противопоставляет как положительное начало дряблость и бесхребетность отъединенных от общества «самостоятельных личностей». Для него XIX век — это золотой век.

«Девятнадцатый век — весь в поисках, заблуждениях, в порывах, с огнем или без него, беспомощный или не желающий найти себе место, неподвижный под солнцем, раздираемый нерешительностью, двойственностью».

И эти лирико-истерические рулады выдаются за теоретическую концепцию! Здесь нет места фактам, истории, признанию того, что в XIX веке в России были не только ищущие, но и нашедшие, не только заблудившиеся, но и вышедшие на ясный путь, не только беспомощные, но и сильные, гордые сознанием своей си-

лы. Именно они оказали решающее влияние на судьбы родины. Были и декабристы, и Белинский, Герцен, Чернышевский, Некрасов, были революционеры-семидесятники, был Петр Алексеев. Русские марксисты активно заявили о себе в XIX веке, и в XIX веке Ленин создавал теоретические и организационные основы партии коммунистов.

Нашему анониму свободнее и просторнее среди дряблых и растерянных людей, не знающих ни цели, ни ясных идеалов, ни долга перед народом (а то, что лучшие из «лишних» людей мучались как раз потому, что искали пути к реальному делу для блага народа,— для него не существенно). Ему претит убежденная прямота «новых людей», с их «разговорами о народе и о коммунизме». Он возмущается:

«Исключительное, деспотическое господство утилитарно-морального критерия, столь же исключительно давящее господство народолюбия и пролетаролюбия, поклонение «народу», его пользе и интересам...» — таковы, по его мнению, грехи русской интеллигенции.

Впрочем, эта цитата уже не из анонима. Это из статьи Н. Бердяева в пресловутом сборнике «Вехи». Но очень уж похожа она всем своим духом на писания анонима!

И еще одна цитата, на этот раз из предисловия М. Гершензона к «Вехам»:

«...Внутренняя жизнь личности есть единственная теоретическая сила человеческого бытия... Она, а не самодовлеющие начала политического порядка, является единственно прочным базисом для всякого общественного строительства».

«Вехи», эта, по выражению Ленина, энциклопедия либерального ренегатства, ярчайшим образом выразили всю моральную растленность, всю антиобщественную эгоистичность, всю чуждость и враждебность демократическим, народным стремлениям буржуазной интеллигенции, пошедшей на службу реакции.

Нас мало интересует, кто такой аноним, написавший статью о социалистическом реализме в журнале «Эспри». Никто не собирается раскрывать его инкогнито. Но работает этот субъект топорно. Весь дух статьи, ее форма, манера и «эрудиция» автора показывают, что сфабрикована эта подделка в той барски-интеллигент-

ской среде, связанной, видимо, с белоэмигрантскими кругами, где живы традиции «Вех» и религиозно-философского общества, провозглашавшего поход на материализм.

И если автор повторяет то же самое, что говорили реакционнейшие публицисты в самый позорный период русской общественной мысли,— одного этого достаточно для характеристики его откровений.

Кстати, еще об одном инкогнито.

Не только журнал «Эспри» оказался падох на отбросы. В прошлом году в Англии и Франции вышел роман «из советской жизни» под названием «Суд идет». Автор укрылся под псевдонимом Абрама Терца. «Это чрезвычайно интересный роман во всех отношениях»,— поспешила заявить тогда манчестерская «Гардиан». Какую же жизнь изображает автор? Мы воспользуемся сочувственным изложением этой солидной буржуазной газеты — здесь, как говорится, все становится ясно. По словам автора, книга раскрывает «интимную» сторону жизни советского общества и «рассказывает о семейной жизни прокурора Владимира Глобова, хорошего семьянина и надежного защитника коммунистического режима. Его жена — это самовлюбленная женщина, которая каждое утро нагишом позирует перед зеркалом, а Владимир в это время наблюдает за ней через замочную скважину. Их сын, школьник Сережа, организует тайное общество, состоящее из него и некой девочки в очках. Целью детской забавы является свержение правительства и создание подлинно коммунистического общества. Два агента тайной полиции по ночам обходят район, разрабатывая план повышения эффективности своей работы путем установления фильтра в каждой канализационной трубе для вылавливания всяких криминальных документов, которые спускаются в унитазы...»

Критику из «Гардиан» понравился «своеобразный», спокойный тон книги, мастерство и трезвый рассудок автора. Что ж, на вкус и цвет товарища нет. Но даже из сочувственного изложения ясно, что перед нами неумная антисоветская фабрикация, рассчитанная на очень уж невзыскательного читателя. Образы ее несут странные следы влияния сексуально-антиреволюционных произведений эпохи безвременья, подобных «Наввим чарам» Сологуба да рассказам Арцыбашева.

Ратующие против социалистического реализма эстетические рыцари «холодной войны» — к какой достоверности, к какой правде тянут они?.. Не зря инкогнито, расхваленный «Гардиан», упомянул трубы известного назначения — не это ли источник осведомленности анонимов и псевдонимов? ¹

Мы более близко познакомились с двумя критиками социалистического реализма. Это знакомство отнюдь не из приятных. Но нам надо знать, что пишут и говорят враги, надо знать их аргументацию, смысл их нападок.

Общественная суть этих писаний ясна: они стремятся дискредитировать духовную и художественную жизнь советского общества, «опровергнуть» марксистское мировоззрение и «развенчать» новую советскую культуру, чтоб защитить и возвысить старое собственническое общество и его культуру.

Эстетическое содержание (если тут можно говорить о содержании!) вытекает из общественного. Наши противники отстаивают чуждую народу идеалистическую эстетику, антиобщественное, антидемократическое искусство с его мелкими, убогими стремлениями.

Это — атаки на искусство нового мира с позиций воинствующего антигуманизма, с позиций антиреализма.

Когда раздавались яростные крики о конце социалистического реализма, Луи Арагон ответил спокойной статьей «Социалистический реализм не умер». Социалистическое искусство постояло за себя прежде всего не полемикой, а творчеством — романами, пьесами, стихами.

¹ Автор этих строк должен признаться в собственной ошибке. Когда появились в западной прессе сочинения «неизвестного советского писателя» и Абрама Терца, я был убежден, что это творчество людей, связанных с белоэмигрантскими кругами, — содержание сочинений давало все основания для такого заключения. Потом оказалось, во-первых, что «неизвестный советский писатель» и Абрам Терц — одно и то же лицо, и, во-вторых, — это лицо, живущее в Москве, — сотрудник научного института А. Синявский. Я думаю, что слова об антиреволюционной белоэмигрантской сущности писаний этого человека были правильны, и последующие его статьи и книги это подтвердили, а то, что этот «научный работник» печатал, скажем, статьи, восхваляющие М. Горького, а за границей объявлял черным в творчестве писателя то, что в московских изданиях называл белым, — является примером морального падения и двурушничества.

Подлинный облик и сущность социалистического реализма раскрываются в творчестве Горького и Маяковского, в «Судьбе человека» Шолохова, «Страстной неделе» Арагона, драмах Б. Брехта, стихах П. Неруды, в произведениях лучших писателей стран социализма и прогрессивных писателей капиталистических стран.

На Втором Всесоюзном съезде советских писателей К. Федин говорил:

«Когда нас спрашивают, что такое социалистический реализм, а мы отвечаем: познакомьтесь с совокупностью лучших произведений разных советских писателей,— мы часто видим на лицах наших собеседников разочарование.

От нас ждут рецептуры! И что удивительно: чем больше зарубежный писатель говорит о том, что искусство свободно, а мы, советские писатели, нивелируем искусство и регламентируем его, тем более он настойчив и даже агрессивен в своем требовании, чтобы мы, в конце концов, дали ему совершенно точный ответ: что же такое социалистический реализм и как этим методом надо оперировать.

Мне кажется, отчасти под нажимом своей агрессии такой писатель и получает иногда нечто похожее на рецепты: в социалистическом реализме требуется: 50,0 положительного героя, 5,0 отрицательного героя, 1,00 общественных противоречий, 1,00 вдохновенной романтики, 100,0 аква дистиллята.

Рецептами искусство не создается».

В марксистском движении встречаются сектанты, но Ленин был абсолютно прав, когда писал, что «в марксизме нет ничего похожего на «сектантство» в смысле какого-то замкнутого, закостенелого учения, возникшего в стороне от столбовой дороги развития мировой цивилизации». Именно поэтому движение научного коммунизма успешно преодолевало и преодолевает сектантские тенденции и в теории, и в практической деятельности. Среди деятелей советской литературы встречались и встречаются люди, зараженные сектантскими тенденциями, но в основах социалистического реализма, в его идейных и художественных принципах нет ничего похожего на сектантство, узость, обособленность от столбовой дороги развития мирового искусства — вот почему литературное движение успешно преодолевает как

ревизионистские, так и сектантские, догматические тенденции.

Наши недруги стараются представить социалистический реализм как некую систему догматических запретов. Если послушать их, новому искусству запрещены: фантазия, эксперименты, интерес к внутренней жизни личности, признание роли интуиции, символический образ, мечтательность и т. д. и т. п. — трудно даже просто пересказать все те благоглупости, которые пишут и говорят о социалистическом реализме. Придумали себе эти господа примитивного и недалекого противника и воюют с ним, не задумываясь над тем, что раскрывают они не слабость социалистического реализма, а невысокий уровень собственных интеллектуальных возможностей.

А пока наши обличители скажут и резвятся вокруг изготовленного ими же чучела, искусство социалистического реализма плодотворно развивается, марксистская эстетика и критика тоже идут вперед, стремясь обобщить опыт творчества и разработать новые вопросы, поставленные художественным развитием человечества.

Опубликован ряд коллективных трудов, в частности сборник «Проблемы социалистического реализма», составленный на основе материалов дискуссии, проведенной Союзом писателей СССР и Институтом мировой литературы Академии наук. Вышли книги и статьи, посвященные социалистическому реализму в советской и зарубежной литературе, — И. Анисимова, Л. Тимофеева, В. Озерова, Л. Новиченко, В. Щербины, А. Иващенко, В. Днепровая, Т. Мотылевой и других. Авторы всех этих работ видят свою задачу в защите, обосновании и развитии социалистического реализма. Свои выводы и обобщения они строят на творческом опыте передового искусства.

Мы совсем не думаем, что все благополучно в нашей литературе и эстетике. Рост нового — всегда трудный рост. Искусство, отражающее новый мир, создающийся в борьбе, в противоречиях, при сопротивлении старого, проходит особенно сложный путь развития. Среди книг наших писателей немало слабых, приблизительных, не отвечающих требованиям народа, не отражающих реальное духовное богатство советского общества. Среди книг литературоведов и критиков также есть и неудач-

ные, стоящие по своему уровню ниже того опыта, что накопила проза, поэзия, драматургия.

Коммунистическая партия ставит перед советской литературой и искусством высокие задачи. В программе партии подтверждено, что главная линия развития искусства — это линия связи с жизнью и борьбой народа, активного участия в коммунистическом строительстве. Включение в народную жизнь обогащает искусство, открывает перед ним новые возможности, помогает преодолевать слабости и недостатки.

Наша эстетическая наука, литературная теория и критика настойчиво разрабатывают важные проблемы художественного творчества. Среди них — проблемы народности и партийности искусства; разработка их неотделима от разоблачения буржуазно-эстетических и ревизионистских измышлений и сектантских извращений. Вопросы современности искусства — не внешней «актуальности», а глубокого постижения процессов развития общества, отношений людей, роста человеческих характеров. Вопросы классического наследия, новаторства, многообразия художественных форм и стилей в социалистическом реализме. Вопросы национального своеобразия братских литератур народов СССР и укрепления их идейной общности.

И, как бы ни были серьезны недостатки эстетики и критики, нет оснований не замечать тех творческих успехов, что достигнуты в этой области. И то, что исправлен ряд ошибок в освещении проблем искусства и культуры, преодолены некоторые ошибочные ревизионистские и догматические концепции, тормозившие развитие эстетической теории и критики,—все это благотворно сказалось на движении литературной мысли.

Теория социалистического реализма обязывает с величайшей внимательностью относиться к национальным особенностям литературы и искусства в каждой стране. Теория эта — не сумма абстрактных положений, а обобщение конкретного художественного опыта современности. Развитие социалистического реализма — процесс огромного интернационального значения. Много сделали для изучения и обобщения важнейших процессов современного искусства наши зарубежные друзья. Достаточно указать хотя бы на обсуждение проблем реализма и романа во Франции, дискуссии о неореализме и авангардиз-

ме в Италии, дискуссию о состоянии и задачах критики в Чехословакии, обсуждение проблемы общественной роли литературы и роли писателя в борьбе за социализм в Германской Демократической Республике и еще ряд примеров коллективного обсуждения больших теоретических проблем, чтоб стало ясным, как активно ищет передовая критическая и эстетическая мысль ответа на вопросы современности.

Метод социалистического реализма — не что-то застывшее и неподвижное, он обогащается современностью, он не дает рецептов, а помогает в каждом новом случае искать творческое решение новых вопросов, он исходит из художественной практики и помогает ей в движении к все более полному и совершенному постижению мира в его многогранности, динамичности и красоте. Этот метод не догма, напротив, всем своим существом он направлен против любых догм!

Перед литературой и искусством социализма — огромный труд, напряженные искания, но труд и искания приведут к радости больших художественных открытий. Успехи художников служат народу, приносят высокое удовлетворение миллионам людей, умеющих оценить свое искусство. Есть, однако, на свете господа, которые год за годом уныло твердят о необоснованности и ошибочности социалистического реализма. В своем унылом рвении они не видят и не хотят видеть, что само развитие жизни искусства давно опровергло все их рассуждения. Впрочем, что им до жизни, до искусства? Что им до истины?

О НОВОМ ГЕРОЕ И СТАРЫХ ВЫМЫСЛАХ

1. «Правда» профессора Мэтьюсона

Свою книгу «Положительный герой в русской литературе»¹ профессор Колумбийского университета Руфус В. Мэтьюсон-младший начинает с многообещающего заявления, что он намерен открыть американскому читателю правду о советской литературе. Такое благое намерение следовало бы всячески приветствовать, если бы оно было действительно целью профессора Мэтьюсона.

Но дело, к сожалению, обстоит иначе. Читая эту книгу, убеждаешься, что главное намерение автора — принизить советскую литературу в глазах американского читателя, создать впечатление, будто ей недоступны ни глубокое содержание, ни реализм, ни гуманное отношение к человеку.

Как правило, все измышления, направленные против советской литературы, с большими или меньшими вариациями вращаются в заколдованном кругу двух проблем: «Существует ли и возможна ли свобода творчества в условиях социализма? И совместима ли социалистическая идеология с принципами гуманизма?»

Эти два тезиса своеобразно варьируются и в книге Р. Мэтьюсона. Правда, он пытается расширить сферу

¹ Rufus W. Mathewson, *The Positive Hero in Russian Literature*, New York, Columbia University Press, 1958.

своих «исследований» и делает обширные экскурсы в прошлое русской литературы.

Профессор Мэтьюсон стремится внушить неискушенному читателю, что советские писатели лишены «свободы творчества» и возможности создавать истинно художественные произведения. Корень всех «зол» он видит в положительном герое советской литературы, в стремлении наших писателей создавать героические образы. Р. Мэтьюсон утверждает, что «культ героики» подавил якобы все стороны духовной жизни человека в социалистическом обществе. Если спокойно разобраться, не поддаваясь гипнозу громкой фразеологии автора, становится ясным, что, говоря о таком «культе», профессор имеет в виду любовь, интерес и уважение советского народа к лучшим людям нашей страны, к настоящим героям — воинам, труженикам-созидателям, передовым деятелям науки.

Казалось бы, о чем спорить? Да. Щедрая и горячая любовь нашего народа к своим героям существует, и это вполне естественно. Но Р. Мэтьюсон полагает, что большие и такие понятные чувства рождаются не в самом советском народе, а предуказаны ему правительством. По Мэтьюсону получается, что народ наш лишен способности чувствовать и мыслить самостоятельно.

Более того, он уверяет, что и герои-то у нас поддельные, их якобы порождает не сама действительность, не народ, не эпоха свершений лучших чаяний человечества. Нет. Их «фабрикует» пропаганда.

Но и этого мало Р. Мэтьюсону. В поисках доказательств своих абсурдных заключений он обращается к истории и утверждает, что от русской литературы XIX века социалистический реализм унаследовал две особенности, парализующие всяческое движение: постоянный контроль за развитием литературы и характер положительного героя, главными чертами которого являются схематичность, надуманность, «расчеловеченность».

Непредубежденный читатель может судить уже по этим основным тезисам книги, какова «правда» Р. Мэтьюсона. А чтоб суждение это было яснее, попробуем пристальнее рассмотреть аргументацию профессора.

2. Сказание о литературе русской, о трех богатырях и русском революционере

Даже непримиримые противники советской литературы, как бы ни были изощренны и ожесточенны их нападки, обычно не могут не признать одного: что это новая литература с новой эстетикой, новым героем. Г-н Мэтьюсон же объявляет ее эпигонской с начала и до конца. Этот тезис он пытается обосновать в главах, посвященных русской литературе XIX века. Посмотрим, насколько достоверно историческое полотно, созданное профессором.

Русская литература XIX века, если верить Р. Мэтьюсону, жила в мире и согласии с богом, крепостным правом и самой собой, нисколько не заботясь ни о страданиях народных, ни о «вольности святой», пока не явился некто Виссарион Белинский, а вслед за ним Чернышевский и Добролюбов. Они-то и установили в русской литературе «диктатуру» революционной критики над писателем, «терроризировали» писателей земли русской. И главным их орудием стала концепция нового положительного героя. «После того как они сами себя назначили на должность блюстителя новой гражданской добродетели, им удалось оказать невероятное по своей силе давление на писателей. Конечной же целью при этом был захват в свои руки нравственного контроля над всеми литературными творениями», — пишет Мэтьюсон.

Каковы же в изображении Мэтьюсона эти «захватчики»?

Белинский выведен этаким разъеденным рефлексией интеллигентиком, раздираемым «трагическими противоречиями» между «любовью» к литературе и стремлением поставить ее на службу делу народному. А Чернышевский предстает чуть ли не предтечей Зигмунда Фрейда, утопический социализм его сводится почти исключительно к вопросам «половой морали».

Но самый большой вред был нанесен русской литературе, по мнению Мэтьюсона, созданием образа Рахметова, который якобы подсказан автору не самой русской действительностью, а дан Чернышевскому в виде «готовой схемы», порожденной воображением Добролюбова.

Если, уверяет автор, свести черты всех положительных героев советской литературы воедино, то мы, так сказать, реконструируем образ этого героя романа Чер-

нышевского. Рахметов, по Мэтьюсону, стал чем-то вроде «архетипа» советской литературы, а все ее положительные герои — это лишь его отдельные расщепления.

Резко искажая образ Рахметова, представляя его моральным уродом, Мэтьюсон затем пытается перенести все эти черты на положительного героя нашей литературы.

Действительно, образ Рахметова оказал большое влияние на формирование положительного героя нашей литературы, он, как указывал Плеханов, помогал воспитанию целых поколений русских революционеров. Велико было и его воздействие на формирование характера пролетарского революционера. Но речь, естественно, может идти только о влиянии образа Рахметова на формирование положительного героя нашей литературы, а никак не о повторении его в этом герое. Еще Плеханов отмечал, наряду с преемственностью, принципиальные различия между Рахметовым и революционным борцом нового, пролетарского типа.

При всех своих огромных достоинствах тот тип революционера, который запечатлен в образе Рахметова, был исторически ограниченным. Это еще боец-одиночка, стоящий только на пороге зарождения сознательного революционного движения.

Новый тип революционера дан Горьким в романе «Мать» и пьесе «Враги». Но, небрежно полистав страницы бессмертных творений великого пролетарского писателя, Мэтьюсон спешит заверить читателя, что и герои и ситуации в романах Чернышевского и Горького якобы полностью аналогичны, и объявляет горьковский роман «утопическим». В романе «Мать» профессор ухитряется почти не заметить главной его фигуры — Ниловны. Но ведь в образе Ниловны, в ее отношениях с сыном и его товарищами Горький и раскрывает принципиально новые черты революционной героини, которые определялись в пролетарский период развития освободительного движения в России.

Слабостью революционеров рахметовского типа была их недостаточно прочная связь с народными массами. Мэтьюсон абсолютизирует эту черту, якобы «вечную», непреходящую, в образе русского революционера. Реальную логику развития русского освободительного движения он стремится обратить вспять. Как известно,

русские революционеры с каждым поколением все более приближались к народу. По Мэтьюсону же получается как раз наоборот: «разрыв» между русским революционером и народом становится, по уверению профессора, особенно резким с появлением пролетарского революционера. Если бы ход истории подчинялся логике Р. Мэтьюсона, то Великая Октябрьская социалистическая революция никак не могла бы совершиться и победить. К счастью, история развивалась не по Мэтьюсону, а согласно своим закономерностям.

Знаменательно, что эталон «сермяжной правды» о русском революционере создается Мэтьюсоном по образу и подобию персонажей из «Бесов» Достоевского и даже... по образу провокатора в рассказе М. Горького «Карамора». И этот эталон становится тем общим знаменателем, под который подводится и личная и общественная оценка наших великих революционных демократов, и суждение о правдивости изображения большевиков-подпольщиков в романе М. Горького «Мать». Предвзятость и заведомая тенденциозность подобного критерия «правды» настолько очевидна, что какие-либо комментарии здесь, на наш взгляд, излишни.

3. Мэтьюсон против Мэтьюсона

Автор, нагромождающий в своем труде множество нелепостей, неизбежно должен вступить в противоречия не только с истиной, но и с самим собою. Это становится особенно заметно в книге Мэтьюсона, когда профессор переходит к подробному анализу произведений советской литературы.

Подобно тому как в русской литературе XIX века он находит изображение только двух типов: «лишних» и «новых» людей,— в советской Мэтьюсон «открывает» их тоже только два: «новых лишних людей» и «новых новых людей».

«Новый новый человек», или, как его называет автор, «человек в кожаной куртке», по мнению Мэтьюсона,— единственный положительный герой советской литературы. Этот героический тип — большевик периода революции и гражданской войны — якобы не только не меняется с годами, но представляет собой все того же

Рахметова, которого Мэтьюсон считает «почти совершенным образцом большевика»: он «прямо предвосхищает моральный кодекс «людей в кожаных куртках». Под таким именно углом зрения и рассматривает автор образы коммунистов, вожаков и организаторов народных масс в «Чапаеве» Фурманова, «Разгроме» Фадеева, «Цементе» Gladкова, «Поднятой целине» Шолохова.

Говоря о Федоре Клычкове, Мэтьюсон стремится всячески извратить смысл и характер его взаимоотношений с Чапаевым. Пренебрегая истиной, он упорно твердит, что Клычкову-Фурманову не нужно ничего, кроме «личного торжества над народным героем», который должен стать «воском в его руках». Стремясь всячески очернить фурмановского героя, Мэтьюсон договаривается до того, что обвиняет комиссара славной Чапаевской дивизии в трусости. Доказательств, разумеется, никаких. Выхваченные вне всякой связи обрывки эпизодов, клочки фраз из речи героев сшиваются наспех, на живую нитку, образуя скудное обрамление кричащих мэтьюсоновских ярлыков, которые он наклеивает на имена героев романа. По такому же шаблону с почти незаметными вариациями выкраиваются и «характеристики» образов Левинсона, Глеба Чумалова, Давыдова.

На образе Павла Корчагина Мэтьюсон останавливается мельком, хотя и отмечает его решающее значение для понимания положительного героя советской литературы. Корчагин назван «фанатиком», «самодовольным педантом». Понимает ли профессор, что подобного рода ярлыками он оскорбляет не только советского человека, но и тысячи тех самых «западных читателей», от имени которых берется говорить? Ведь герой Н. Островского давно уже стал им близок и понятен, они видят в нем, говоря словами Р. Роллана, «благотворный, вдохновляющий пример победы духа»¹.

Резко сужая и ограничивая характеристику героя советской литературы чертами «человека в кожаной куртке», Мэтьюсон представляет эти черты в искаженном виде. Он не желает замечать эволюции положительного героя, не видит новых героев нашей литературы, рожденных самой жизнью, таких, как профессор

¹ Р. Роллан, Собр. соч., т. 14, Гослитиздат, М. 1958, стр. 607.

Полежаев и Платон Кречет, председатель колхоза Давыдов и лесовод Вихров, молодогвардейцы и многие другие. Отрицая развитие образа положительного героя, Мэтьюсон тем самым пытается создать впечатление, что наша литература не развивалась и не обогащалась после 20-х годов. Не с этой ли целью профессор сознательно ограничивает свои «изыскания» 1946 годом, игнорируя современный этап развития советской литературы?

Выдумав такого обесчеловеченного «героя», не обладающего другими качествами, кроме «официальных добродетелей», Мэтьюсон пытается «подвести базис» под свои вымыслы, уверяя читателя, что именно таковы требования и принципы социалистического реализма. Более того, он заявляет, что выдуманное им бездушное чудовище и есть тот самый абсолютный «рахметовский» эталон положительного героя, малейшее отступление от которого в сторону его «очеловечения» будто бы влечет за собой в советской литературе самые страшные кары.

Как правило, Мэтьюсон рассматривает особенности советской литературы, исходя из искаженных представлений о советской действительности. Но иногда он пользуется обратным приемом: искажая смысл образов советской литературы, он стремится привести читателя к самым абсурдным мыслям о советской действительности. Так, например, отметив, что Старцев в «Городах и годах» К. Федина и Кавалеров в «Зависти» Ю. Олеши — это «новые лишние люди», он тут же объясняет это не крайним индивидуализмом Старцева и Кавалерова, а тем, что оба они — интеллигенты. А если так, то вся интеллигенция становится «лишней» в советской действительности. Следовательно, изобразить русского интеллигента, переходящего на сторону революции, — значит изменить реализму, полагает Мэтьюсон. «Капитуляцией Алексея Толстого как реалиста» называет он приход Рощина в третьей книге «Хождения по мукам» в стан революции.

Для концепции Мэтьюсона определяющее значение имеет не раскрытие смысла явлений, о которых он говорит, а те названия, которые он для них сочиняет. Так, придумав некую примитивно-утилитарную эстетику «русских радикалов», якобы созданную Белинским, Чер-

нышевским, Добролюбовым, Мэтьюсон вместе с тем искажает и подлинное понимание реализма, приписывая концепции революционных демократов схематизм и иллюстративность изображения жизни.

С этих же позиций Р. Мэтьюсон подходит к анализу метода социалистического реализма.

Прежде всего он обходит молчанием основное требование социалистического реализма — требование правдивости, исторической конкретности изображения действительности в ее революционном развитии. Это определение ни разу не упоминается в книге, хотя именно в нем отражены те новые черты реализма, которые отличают литературу социалистического общества. Мэтьюсон выдвигает совершенно новый критерий реалистичности, будто бы установленный как абсолютный для советской литературы самим Горьким.

В своей известной речи на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, говоря о том, что в древности действительные представления и стремления людей, их еще «гипотетическое» в то время мышление находили свое образное выражение в мифах, Горький отмечал: «Идеализируя способности людей и как бы предчувствуя их мощное развитие, *мифотворчество, в основах своих, было реалистично*»¹. (Курсив мой. — Л. Ш.) Совершенно ясно, что ни о каком прямом отношении этих слов к горьковскому определению сущности реализма в литературе, а тем более социалистического реализма не может быть и речи. Мэтьюсон же выхватывает из этой фразы только слова о реалистичности мифа и, совершенно изолировав их от контекста, выдает за исходную основу горьковского определения метода социалистического реализма. Отсюда и возникает «новое», мэтьюсоновское, определение метода советской литературы как «мифического реализма», ставящего своей программной задачей создание утопий. Отсюда же и его совершенно нелепое утверждение, что Горький будто бы подчинял литературу фольклорным нормативам, выдвигал требование обязательного для каждого писателя подражания таким жанрам народного творчества, как миф, сказка, легенда, былина и т. п.

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах. т. 27, Гослитиздат. М. 1953, стр. 301.

Выводы поистине «оригинальные». Пользуясь теми же приемами, расправляется Мэтьюсон и с вопросом об оптимизме советской литературы. В стремлении к жизнеутверждающему мировосприятию он усматривает требование поверхностного, неправдивого, парадно украшенного изображения жизни и вместе с тем некий «запрет» изображения трагического.

До крайнего абсурда договаривается профессор, когда пытается противопоставить трагическую судьбу Григория Мелехова всем требованиям социалистического реализма, будто бы предписывающим писателю совершенно бессмысленный «казенный оптимизм» благополучного финала произведений. Мэтьюсон утверждает, что трагическая судьба, которой Шолохов наделил своего героя, якобы не соответствует принципам социалистического реализма. О «несоответствии» этим принципам можно было бы говорить в том случае, если бы писатель показал не обреченность, а торжество своего героя, человека из народа, пошедшего против народа и революции. Но ведь для Р. Мэтьюсона ставить вещи на голову — привычный прием.

Чтобы показать, как многообразно представлены в нашей литературе человеческие, исторические и социальные трагедии современной эпохи, как они различны по своему характеру, смыслу, значению, достаточно привести всего несколько примеров: смерть Чапаева в романе Фурманова, гибель партизанского отряда в «Разгроме» Фадеева, судьбу Андрея Старцева в «Городах и годах» Федина, смерть Егора Булычова в пьесе Горького, потопление кораблей революционного флота в «Гибели эскадры» Корнейчука, образ Федора в «Нашествии» Леонова, смерть молодогвардейцев в романе Фадеева и т. д.

Господин Мэтьюсон утверждает, что в советской литературе «разрешена» только одна форма трагического оптимистическая трагедия. И как раз этой форме трагического, действительно новой, сложившейся именно в нашем искусстве, Мэтьюсон решительно отказывает в наличии трагизма вообще: он полагает, что ее «нельзя принять всерьез как формулу трагического, поскольку здесь нет подлинного источника душевных мук, нет настоящих сомнений... а только физическая смерть, которой герой бестрепетно смотрит в глаза».

Сомнение, как известно, отнюдь не составляет сущности трагедии. Вспомним хотя бы образы Прометея у Эсхила, Антигоны у Софокла, Ромео и Ричарда III у Шекспира, Эгмонта у Гете и многие другие.

К тому же сущность «оптимистической трагедии» отнюдь не исключает ни сомнений у ее героев, ни их внутренней борьбы, ни мук. Правда, страдания, муки героя, его внутренняя борьба не являются в «оптимистической трагедии» чем-то самодовлеющим, их изображение не становится в ней самоцелью. И прежде всего потому, что «оптимистическая трагедия» исключает из сферы переживаний героя те муки, которые порождаются внутренним распадом личности, крушением ее нравственных устоев, потерей веры в дело, за которое она борется, исключает комплекс темных, больных страстей и различного рода извращений. «Оптимистическая трагедия» усиливает и делает определяющим героическое начало, выдвигает на первый план утверждение цельности личности, торжество ее нравственного принципа и сознательность ее деяния.

Но венец всех рассуждений Мэтьюсона — это, пожалуй, его утверждение, что положительный герой и вся героиня советской литературы отражают, и притом именно на своих высших взлетах, некий «кризис» советской культуры. «Герой,— пишет Мэтьюсон,— может... быть принят за своего рода термометр, измеряющий степень этого кризиса. Когда кризис достигнет самой крайней степени, герой обнаружит тенденцию к тому, чтобы быть в наибольшей степени непогрешимым, целостным... теснее всего осознающим свое единство с партией». Таким образом, выходит, что чем ближе герой нашей литературы к партии, к народу, чем глубже его единство с ними, тем, значит,— по шкале Мэтьюсона,— глубже кризис социалистического общества! Почему? Да, вероятно, только по той причине, что это — своего рода показатель нашей близости к коммунизму. А разве это, с точки зрения колумбийского профессора,— не катастрофа?

Р. Мэтьюсон — противник героини в современном искусстве вообще. Вместе с А. Мальро и А. Камю, на которых он ссылается как на высшие авторитеты по этому вопросу, он считает ее несовременной, не соответствующей духу нашего века. Героиня, по его мне-

нию, на своем месте только в фольклоре и в литературе далекого прошлого. В современности же она — и особенно героиня революционная — является, мол, показателем творческой несостоятельности литературы, ее «антигуманизма» и отсутствия в ней свободы. Но свободы от чего? От участия в борьбе за прогресс, за лучшее будущее человека, за братство всех людей. Именно этого Р. Мэтьюсон не договаривает. Но это ясно и так. Ведь именно в проповедь такой волчьей, отщепенской «свободы» и выливаются в конечном результате все попытки Мэтьюсона очернить и принизить массовый героизм, отраженный в советской литературе.

Мэтьюсон заявляет, что он откроет «правду» о советской литературе. Но на самом-то деле происходит совсем другое: он нападает на советскую литературу за то, что она отразила правду о социализме, о величии его свершений.

Книга Мэтьюсона показательна и еще в одном отношении, хотя это, конечно, никоим образом не входило в расчеты ее автора. В ней собраны воедино все примеры, которые наглядно доказывают, что исказить образ положительного героя советской литературы можно, только извратив представления о советской действительности. А для того чтобы, отправляясь от литературы, создать неверное представление о советской действительности, нужно исказить до неузнаваемости образ положительного героя. Все это как раз и свидетельствует о неразрывной связи нашей литературы с жизнью народа.

Хотя книге профессора Мэтьюсона присуждена премия Колумбийского университета, к сожалению, сам автор лишил ее качеств научного труда. Намеренное искажение фактов, отсутствие научной достоверности, построение заведомо ложной концепции «никогда не давало и не может дать плодотворных научных результатов, в то время как непредвзятое изучение советской литературы, пусть мы остаемся идеологическими противниками, могло бы ввести наши споры в подлинно научное русло.

**НЕСОСТОЯВШИЕСЯ ОТКРЫТИЯ
ГОСПОДИНА ГИБИАНА**

Профессор колледжа Смита (штат Массачусетс) Джордж Гибиан сочинил книгу о советской литературе периода 1954—1957 годов¹. Он скромно посвятил ее «своим родителям». Однако «исследование» Гибиана вовсе не предназначено для чтения в узком семейном кругу. Книга выпущена в Соединенных Штатах Америки издательством университета Миннесоты; в Англии, Индии и Пакистане — издательством Оксфордского университета; в Канаде — издательством Томаса Аллена (Торонто).

Как сообщает благодарный автор, Американское философское общество частично субсидировало его исследование, Комитет содействия путешествиям организовал для него поездку в СССР, а «Фонд Элизабет Эдвардс Чэйз» колледжа Смита частично финансировал подготовку книги к изданию.

Я мог бы выразить сочувствие ученому, вынужденному в своей исследовательской работе рассчитывать на добротные субсидии. Но я не выражу такого сочувствия, полагая, что отнюдь не филантропия, а совсем иные чувства направляли неоскудевающую руку дающего.

¹ G. Gibian, *Interval of Freedom. Soviet Literature during the Thaw 1954—1957*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1960.

Господин Джордж Гибиан — не единственный автор, использующий литературоведение в целях, не имеющих ничего общего с просвещением. Его книга — продукт той литературоведческой «школы», которая за последние годы немало потрудилась, чтобы скрыть от американского читателя действительную картину состояния советской литературы.

Сюда, о мастерицы сплести навет,
Создать улики, если слухов нет!
О вы, чья память, сторожа пороков,
Все, кроме факта, знает назубок!
Сюда, о клеветницы, стар и млад,
Ходячее злословье, станьте в ряд...

Деятели этой школы в своем искусстве далеко превосшли шеридановскую леди Снiruэлл.

Советские литературоведы уже знакомы с содержанием и характером посильных «трудов» профессоров Симмонса и Мэтьюсона-младшего¹, в которых извращаются принципы литературы социалистического реализма, смысл и содержание лучших ее произведений. Но книга профессора Гибиана выделяется даже на этом фоне — как бы это выразиться поделикатнее? — «определенностью» цели и характером приемов.

Автор и не делает попытки сколь-либо объективно осветить четырехлетний сложный период в развитии советской литературы. Озлобленный противник социалистического строя, он не скрывает того, что его интересует не общая картина состояния литературы и художественное качество произведений, а лишь та «информация, которую мы можем наскрести из советской литературы этих», по определению Гибиана, «экстраординарных лет» и которая должна, по его мнению, составить «внушительный обвинительный акт против положения в России».

Как заметил читатель, выражения, к которым прибегает автор, малоуместны в работе ученого-филолога. Чтобы соблюсти некую видимость «научного труда», он предпосылает своему произведению краткий историче-

¹ См. статьи Т. Трифионовой «Под маской научной объективности» («Иностранная литература», 1959, № 3) и Л. Щепиловой в наст. сборнике.

ский обзор, в котором «запросто» разделяется с двумя десятилетиями советской литературы. Здесь мы встречаем обычный для книг такого рода набор: вульгарную трактовку метода социалистического реализма, ссылки на туманность его определения, клеветнические утверждения о казенной эстетике, сожаление о том, что советские писатели придерживаются реализма и не обращаются к «каким-либо другим приемам, близким к модернизму». «Социалистический реалист,— пишет Гибиан,— должен исходить из того, что все великолепно... Банальные, тошнотворно стереотипные романы — вот результат этих предписаний, умерщвляющих истинное искусство». Так характеризует он литературу 30-х годов. Но тут же спохватывается. Ведь слишком многим зарубежным читателям известно, что именно 30-е годы были годами расцвета творческих индивидуальностей таких художников, как Шолохов, Алексей Толстой, Фадеев, Эренбург, Леонов, Федин. К этому времени сформировалось идейное единство советской литературы. Гибиан вынужден признать, что «некоторым выдающимся писателям 30-х годов удалось создать первоклассные произведения». Но, конечно же, оговаривается, что их произведения написаны вопреки методу социалистического реализма, что они — всего лишь результат «профессиональной опытности» отдельных писателей.

Без особого труда «покончив» с литературой 30-х годов, Дж. Гибиан уже совсем не церемонится с литературой послевоенной. Он утверждает, что «между 1946 и 1953 годом всякая независимость и оригинальность в литературе исчезла». Для него не важно, что именно в эти годы в литературу вошли или развернули свое дарование такие оригинальные писатели, как Вера Панова, Эммануил Казакевич, Константин Симонов, Виктор Некрасов, Галина Николаева, Михаил Бубеннов, Борис Полевой, Всеволод Кочетов, Владимир Тендряков, Сергей Антонов, Юрий Нагибин и многие другие. В эти годы создаются «Русский лес» Леонида Леонова, дилогия Константина Федина, трилогия Федора Гладкова, романы Эренбурга, продолжают плодотворно работать и другие писатели старшего поколения — Пришвин, Сергеев-Ценский, Паустовский. Послевоенные годы были ознаменованы подлинным расцветом литературы братских республик, о произведениях которых в его

книге вообще нет ни одного слова. Гибиан игнорирует факты, рассчитывая на то, что читатель, не знакомый с советской литературой, поверит ему на слово.

Чтобы в дальнейшем не повторяться, скажу здесь, что суть «исследовательского метода» Гибиана в том и состоит, чтобы старательно обойти факты. Одно голословное утверждение подкрепляется другим, столь же бездоказательным. Так, ни на чем не основанную характеристику послевоенного периода Гибиан использует для лживого утверждения, будто литература после 1953 года вообще ничего общего с произведениями предшествующего десятилетия не имеет.

Всем известно, что устранение последствий культа личности, восстановление ленинских норм общественной жизни благотворно сказалось на развитии советского общества в целом и его литературы. XX съезд партии ознаменовал собой новый этап роста народного сознания. Известно также, что идейная борьба в эти годы развернулась на два фронта — против ревизионизма и против догматизма. Ни для кого не секрет, что появление романа В. Дудинцева «Не хлебом единым», некоторых произведений, опубликованных в альманахе «Литературная Москва», побудило литературную общественность выступить с критикой тех писателей, которые, руководствуясь субъективно добрыми намерениями — помочь партии и народу в преодолении отрицательных явлений, преувеличили, утрировали эти явления. И господин Гибиан не первый (и, наверно, не последний) из тех, кто использует такие произведения в качестве оружия в «холодной войне» и, опираясь на них, предпринимает попытку создать свою картину советского общества и его духовной жизни.

Чтобы дать читателю представление о том, как это делается, просто приведем целиком одно место из его «исторического обзора»: «Перемена климата наиболее явно обозначилась в тоне и содержании новых произведений — пьес, романов, стихов, рассказов, опубликованных летом 1956 года,— пишет Гибиан.— *В десятках* (курсив мой.— А. М.) этих произведений получили выражение новые острые тенденции. Характерный пример — «Геня и Сеня» З. Паперного, короткий хлесткий скетч, пародирующий типичную советскую пьесу, созданную по рецептам социалистического реализма. В этой

написанной с великолепным чувством юмора пьесе автор осмелился сатирически изобразить методы антикапиталистической пропаганды, навязываемые советским драматургам, и высмеять излюбленные темы советской драмы — новаторство в промышленности и колхозную жизнь».

Ну что можно сказать в связи с такой «находкой» Гибиана? Среди русских читателей широко известна и популярна книга «Парнас дыбом». Манера русских (и не только русских) поэтов пародируется в этом сборнике стихотворениями на тему детских песенок о собаке, старушке и козлике и неудачнике Веверлее. Какую фантастическую историю литературы можно было бы создать, пользуясь одной этой книжечкой, доказав, что от Пушкина до Есенина и Маяковского русская поэзия была поэзией исключительно зоологической и воспевала одних козлов и собак! А если к тому же усмотреть в этих образах нечто аллегорическое: в козлике — козла отпущения или «черного козла», в собаке, бесконечно убиваемой попом, — жертву, подобную христианскому агнцу, — то можно создать целую теорию о демонологической или какой-либо другой ритуально-культовой сущности русской поэзии. Да мало ли что может придумать изобретательный ум, было бы желание!

Но вот с введением покончено. Гибиан объявляет о своем намерении продемонстрировать, как в 1954—1957 годах советские писатели решают темы науки, любви, проблему отрицательного героя. При этом он имеет в виду только одну цель — «наскрести» материал, пригодный для подкрепления своей концепции. Вбить в головы читателей идею о «несостоятельности» советского строя, противоречии между литературой, наукой и партийной политикой. Но как это сделать? Ничем здесь не брезгует господин Гибиан — ни подтасовками, ни извращениями, ни фальсификацией, ни клеветой, ни демагогией. Чтобы убедить в своей «объективности» американских читателей, он позволяет себе и критические пассажи в адрес Запада. Например, глава об образе ученого проникнута горькими сожалениями о том, что американская литература не уделяет внимания ученым, что «ученый — обычная фигура в советской художественной литературе, но не в американской». Гибиан констатирует, что «произведения Митчела Уилсона об американ-

ских физиках почти неизвестны в его стране и популярны в России», что научная фантастика в США служит только «развлекательным чтивом» и «лишь немногие считают», что такие произведения «заслуживают того, чтобы их воспринимали серьезно».

«Ученый» Гибиан даже довольно пространно рассуждает об огромном внимании, уделяемом в Советском Союзе науке. Но зато какая под это подводится база! «Официальная идеология Советской России обожествляет науку», — пишет Гибиан. «Это объясняется необходимостью индустриализовать отсталую страну». Особенно своевременна и «убедительна» эта фраза об «отсталости» звучит сегодня, когда запущены советские спутники, когда советскими людьми осуществлен первый полет в космос!

Что касается тяги народа к науке, то и здесь у профессора все очень даже просто: «утрата надежды на политическое действие, разочарование в партийной работе заставляет советских людей искать прибежища в научной работе».

Нужно ли говорить о том, как дико выглядят эти рассуждения. Virtuозная техника подтасовок и лжетолкований понадобилась автору, чтобы подогнать под эту «концепцию» романы советских писателей, рисующие образы ученых, поднимающие проблемы развития науки. Гибиан, конечно, замалчивает, что борьба с бюрократизмом как с наследием старого общества являлась неотъемлемой частью ленинской партийной политики с первых дней Советской власти, что бюрократ был одной из фигур, всегда подвергавшихся обстрелу со стороны советских поэтов и прозаиков. Вспомним «Баню» и сатиры Маяковского, Демьяна Бедного, фельетоны И. Ильфа и Е. Петрова. Профессор Гибиан умалчивает о том, что в глазах советских людей (в отличие от буржуазных понятий) политиком прежде всего является именно человек-творец, мастер, великолепно знающий свое дело, вносящий реальный вклад как в государственное руководство, так и в любую отрасль материального производства. Гибиан же утверждает, что в Советской стране все обстоит якобы как раз наоборот: те, с кем борются партия и литература, те, кто мешает строительству социализма, и есть, на его взгляд, подлинные представители прогресса. Те же, кто практически осуществляет

строительство нового общества, якобы прямо или косвенно являются противниками «прогресса». Подмена производится буквально на глазах читателя.

На таких же «тезисах» построена и глава о любви. Я не собираюсь подробно разбираться в том, что нагрожено Гибианом о проблемах семьи в советском обществе. Достаточно сказать, что он, например, утверждает, будто до конца 20-х годов советское семейное право узаконивало «свободную любовь» как форму отношений, наиболее характерную для нового общества», а позже — курс на укрепление семьи был продиктован требованиями... индустриализации. Все это понадобилось ему, чтобы заявить, что после Бориса Пильняка и Пантелеймона Романова «из советских романов постепенно исчезли проблемы пола и любви». И о возвращении к этим проблемам было заявлено лишь появлением пьес С. Алешина «Одна» и Н. Погодина «Сонет Петрарки». «На страницы книг вернулась любовь в самых разных своих формах... В результате изголодавшееся воображение читателя получило пищу, которой не знало до 1954 года», — вещает Гибиан.

Никто не станет отрицать, что в советской литературе, как и во всяком потоке живой литературы, и до 1954 года, и после него было немало слабых романов, где человек изображался односторонне; но ведь не эти романы получили народное признание, а те, в которых отражались все сферы человеческого бытия, в том числе и любовь. Вспомним хотя бы героев «Хождения по мукам» и их любовь, поднятую на такую высоту революцией, вспомним страдания шолоховского Нагульнова, кружение сердца Давыдова. Вспомним произведения военных лет, где для героев в пору тяжелейших испытаний любовь являлась одушевляющей силой в их патриотическом подвиге, — «Молодую гвардию» А. Фадеева, «Дни и ночи» К. Симонова, повесть Э. Казакевича «Звезда». Вспомним, как тонко описаны сложные личные переживания героев в «Спутниках» В. Пановой, в «Счастье» П. Павленко. Но в книге Гибиана ни одно из этих произведений, конечно, не упоминается. Ведь его задача — не освещение действительной картины литературы, а коллекционирование «улик».

Никто также не будет отрицать, что советская литература послевоенных лет проявила большое внимание к

проблемам семьи и семейных драм. Ведь война разрушила столько семей, исковеркала столько людских судеб! Залечив раны войны, советский народ перешел к практическому осуществлению великой цели — строительству коммунизма, общества, основанного на высшей справедливости, честности и чистоте личных отношений. Именно этими критериями, до которых, конечно, Гибьяну нет никакого дела, руководствуются советские писатели, обращаясь к проблемам семьи и быта. И эти проблемы занимали их задолго до 1953 года. Вспомним хотя бы Галину Николаеву и ее «Жатву» или романы «Товарищ Анна» и «Иван Иванович» Антонины Коптяевой. Гибьян утверждает, что все писатели 30-х, 40-х и начала 50-х годов показывали, что «только мерзавцы оставляют жен (или мужей) и влюбляются в кого-нибудь помимо законных супругов». Вряд ли кому-либо придет в голову назвать мерзавцами героев романа «Иван Иванович», книги, вышедшей в 1949 году, отмеченной Государственной премией, встретившей дружеский прием в печати.

В свете этих фактов, которые предусмотрительно замалчивает Гибьян, в дым разлетается создаваемая им легенда о некоей проблемной исключительности пьес С. Алешина «Одна», Н. Погодина «Сонет Петрарки», романа Г. Николаевой «Битва в пути», которые Гибьян приводит в качестве примера этой якобы исключительности.

Он стремится уверить читателя, что пьеса С. Алешина — «проблемное произведение о любви, вопросах семьи и брака, которые столь важны для действующих лиц, что по сравнению с ними нужды общества и интересы партии теряют всякое значение». Однако разве не герой этой пьесы Платонов, переживая свою душевную драму, думает прежде всего о том, чтобы быть чистым именно перед партией? «Партии не нужно, чтобы я лгал. Партии нужно, чтобы я был честным. Чтобы я честно работал. Чтобы у меня семья была по любви. Вот что нужно партии. Чтобы я был всегда во всем честен... И кто лжет, тот обманывает и себя и партию».

И пьеса Алешина, и пьеса Погодина по-партийному поднимают вопросы личной морали. Гибьян же трактует «Сонет Петрарки» как пьесу, в которой будто бы не Суходолов и Павел Михайлович, а высмеянная драма-

тургом Клара представляет партийную точку зрения на вопросы нравственности.

Активный социальный гуманизм романа Г. Николаевой «Битва в пути» Гибиан толкует как гуманизм, покоящийся на субъективных ценностях любви. Скорбя о том, что писательница, готовя роман к отдельному изданию, внесла в него изменения, не устраивающие его, Гибиан заявляет, что это было сделано не благодаря внутренней потребности автора улучшить свое произведение, а по причине якобы «более суровой атмосферы» и непосредственно в результате... происков и «возражений советского критика Г. Ленобля».

Главный же свой «научный подвиг» Гибиан совершает, когда на основе «анализа» отрицательных героев в литературе пытается реконструировать историю советского общества и облик советского общественного строя. Попытка поистине умопомрачительная!

Отмечая, что в советской литературе задачей первоочередной важности является создание положительного героя, Гибиан советует своему читателю не придавать этому какого-нибудь значения. По его мнению, такие герои являются якобы неубедительными повторениями Павла Власова и Павла Корчагина. Таким образом, советская литература, покорившая миллионы читателей многообразием типов нового человека — борца и строителя коммунистического общества, на разных этапах развития социалистического строя выступившая действенным помощником партии в воспитании новой коммунистической нравственности, в изображении Гибиана оказывается топчущейся на месте в выполнении своей действительно главной задачи.

Да, мы считали и считаем шолоховского Давыдова или фадеевского Сергея Тюленина духовными наследниками Павла Власова, людьми, родственными по их высокой нравственности и идеалам, и уважаем в них именно то, что они являются, как говорит Гибиан, «деловыми, сильными, нескгибаемыми людьми действия», и мы не способны видеть образец человека ни в антисоциальном герое Джойса, ни в рафинированном меланхолическом эстете Пруста (в пренебрежении к творчеству Джойса и Пруста Гибиан неоднократно упрекает советских писателей).

Мы гордимся тем, что положительный герой совет-

ской литературы связан «теоретически», как говорит Гибиан, с гуманистической традицией русской литературы. Но только с помощью фальсификаций, а не анализа можно утверждать, что фурмановские Клычков и Чапаев, Телегин Алексея Толстого и шолоховский Нагульнов, Вершинин, созданный Всеволодом Ивановым, и Черимов Леонида Леонова, гладковский Чумалов и катаевский Маргулиес — образы, предшествовавшие появлению Павла Корчагина, а также появившиеся после него через многие годы молодогвардейцы Фадеева, симоновский Сабуров, некрасовский Керженцев, Воропаев из романа Павленко, Андрей Лопухов Бубеннова, леоновский Вихров или Юлия Дмитриевна из «Спутников» Веры Пановой являются лишь «неубедительными повторениями» Корчагина.

Дж. Гибиану ничего не стоит, выдвинув «тезис» (он объявил о тождественности всех положительных героев в советской литературе), тут же заявить, что в послевоенный период до 1954 года «отрицательные герои почти исчезли из советской литературы или ограничивались дореволюционными типами и иностранцами — представителями капиталистических стран». «После смерти Сталина, — пишет он, — одной из главных форм реакции писателей на увеличение свободы было создание серии образов «отрицательных героев», которых не осмелились бы показать в произведении, предназначенном для публикации в сталинской России».

В качестве примеров он приводит образы Дремлюги из пьесы А. Корнейчука «Крылья», Журавлева из «Оттепели» И. Эренбурга, Вальгана из романа Галины Николаевой «Битва в пути», Крамова из романа В. Каверина «Открытая книга» и Дроздова из романа Дудинцева «Не хлебом единым».

Между тем стоит вспомнить Абросимова из повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда», Кoryтова из «Счастья» П. Павленко, Хохлакова в романах С. Бабаевского, чтобы стало ясно, что ни один из названных Гибианом героев не был «сенсационной новинкой», как не была неожиданной в нашей литературе борьба против бюрократизма и злоупотреблений своим положением, властью.

Несмотря на все ухищрения, Гибиан вынужден сделать в конце безотрадные для себя выводы. Последняя

глава содержит горестные ламентации по поводу того, что советская литература остается верной советскому строю, политике партии и методу социалистического реализма. Он сокрушается о том, что «попыток выйти за пределы социалистического реализма в стиле или манере, по существу, не предпринималось». Что никто из писателей, оказывается, «не оспаривал партийного руководства в области культуры», не предлагал «рассматривать литературу как область абсолютно автономную». «Было бы ошибкой полагать, что все или даже большая часть рассмотренных здесь произведений написаны авторами, готовыми отречься от коммунистической партии, — сокрушается он. — ...Даже наиболее критически настроенные... исповедуют святое для них чувство неразрывной связи и единства с народом и его свершениями». Единственным, кто считает «ошибочными» основы советского строя, по мнению самого Гибиана, является, «быть может, лишь Борис Пастернак». Анализу романа «Доктор Живаго» он посвящает отдельную главу. Однако, по его мнению, этот роман — «аномалия» и не может рассматриваться «как принадлежащий к советской литературе». Тут, пожалуй, опровергать Гибиана не приходится!

Не от хорошей жизни цепляются за литературоведение вдохновители «холодной войны». Только чем дальше идет развитие советского общества, чем больше наши успехи, тем больше приходится выворачиваться наизнанку субсидируемым ими ученым господам гибианам. Тяжеленько приходится беднякам!

**МИР СЕГОДНЯ И ПРОБЛЕМЫ
НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР**

*(Несколько мыслей в связи
с выступлениями журнала «Сервей»)*

Как-то раз в беседе с одним австралийским писателем у нас зашла речь о потрясающих контрастах, которые сегодня определяют лицо мира.

Этот писатель подарил мне иллюстрированную брошюрку, где жизнь австралийских аборигенов предстает в том виде, в котором она существовала, видимо, и тысячелетия тому назад. В австралийских пустынях, рассказал он, в районах сегрегации живут туземные племена на совершенно первобытном уровне. До них никому нет дела.

В ответ я рассказал своему гостю о только что прочитанной мною книге ботаника и путешественника Николаса Гэппи, которому удалось проникнуть в еще неведомые джунгли Британской Гвианы и Бразилии по Амазонке. В этой книге (она называется «Ваи-ваи» — по имени одного индейского племени и вышла в Лондоне в 1958 году) весьма красноречивы факты. Автор, отнюдь не являющийся коммунистом, пишет, однако, что методы, которыми пытаются там приобщить «туземцев» к современной цивилизации (а Гэппи встретил индейцев, даже не видевших ни разу белого человека), эти методы решительно противоречат человеческим и национальным интересам населения. Особенное возмущение у Гэппи вызывала деятельность миссионеров, которые обменивают бисер и побрякушки, приправляя свою торгов-

лю пропагандой христианства. Запугивая индейцев идеей греха, внушая им презрение к их народным обычаям, они во всем стремятся обезличить их и принизить столь присущее индейцам гордое чувство своего человеческого достоинства.

— Скажите, вы считаете этих индейцев людьми? — спросил Гэппи одного миссионера.

Последовал решительный ответ:

— Но это же не имеет никакого отношения к делу! Мы любим их — любим во Христе. Наша задача — спасти души, а до остального нам нет дела.

Впрочем, можно привести тысячи и тысячи примеров из практики колониальных держав в Африке, Азии, Америке, в разных концах мира, свидетельствующих о том, что колонизаторы, становясь владыками других народов, ни в малой степени не заботились об интересах этих народов. Как писал Неру в своей «Автобиографии», английское понятие управления Индией вытекало из представления о полицейском государстве... О материальных нуждах граждан не заботились, они приносились в жертву английским интересам. Культурные и другие потребности народа, за исключением крошечной кучки людей, находились в полном пренебрежении. Впрочем, об английском владычестве в Индии с беспощадной прямотой писал еще Маркс. Один из результатов английского владычества — сотни миллионов неграмотных.

Вопрос о развитии национальных культур многочисленных народов и племен, населяющих ныне землю, — один из важнейших и острейших вопросов современности. Его острота вызвана нарастанием антиколониального революционного протеста на всех континентах — в Африке, Южной Америке, в Азии. Угнетенные народности и племена не хотят долее жить в рабстве, в нищете, в унижении, вымирая от болезней и непосильного труда, обслуживая некую «расу господ» — хозяев монополистического капитала. В самой глубине тропических лесов в Африке или Южной Америке, в пустынях Австралии и Сахары люди тоже хотят жить по-человечески. Все люди на земле хотят дышать воздухом свободы, распоряжаться дарами природы, пользоваться завоеваниями науки и техники, учить своих детей в школах, наслаждаться произведениями искусства и самим созда-

вать поэмы и романы на своем родном языке. Колониальные народы не хотят, чтобы грабили землю их отцов, чтобы и дальше их держали в беспредельной нищете и невежестве.

И хотя рабовладельцы в наши дни вооружены не только бичами и охотничьими ружьями, но всей изощренной техникой массовых убийств, пример Конго, Анголы и других стран показывает, как земля может гореть под ногами рабовладельцев, хотя бы и вооруженных до зубов современным оружием. Пример Кубы показывает, как революционный народ, воодушевленный идеей национальной свободы, идеей социализма и создания своей национальной культуры, может стряхнуть с себя паучье иго империалистических эксплуататоров.

На фоне всех этих событий сквозь далекие пространства, сквозь тысячи километров, сквозь бури и страдания народов светят простые слова: «Москва», «Ленин», «Советский Союз». Все народы, населявшие когда-то отсталую царскую Россию, теперь создают свою национальную культуру и литературу. Индийский писатель Кумар Гошал в своей книге «Народ в колониях» (она вышла в Нью-Йорке в 1948 году) писал, что на лидеров колониальных народов производит громадное впечатление пример замечательно быстрого экономического роста и культурного развития Казахстана и республик Средней Азии. Этот пример показывает наиболее отсталым народам, не имеющим ни своей письменности, ни литературы, как можно достичь в самый короткий исторический срок поразительных результатов.

Но в капиталистическом лагере мы найдем не только признание всех этих неоспоримых фактов. Ведь привлекательность примера страны социализма может ввести в «опасный соблазн» лидеров национального движения! Это вызывает страх среди идеологов империализма, стремление любыми средствами опорочить достижения национальных культур и литератур в СССР.

Одну из таких попыток исказить и ослабить международное воздействие яркого примера развития национальных литератур в СССР предпринял издающийся в Лондоне журнал «Сервей», поместивший за последнее время ряд статей об этих литературах. Я познакомился с этими статьями. Они довольно показательны, так как

наглядно отражают цели, которые ставят себе наши идейные противники, и демонстрируют средства, которыми они пытаются воздействовать на своих читателей. Однако, прежде чем обратиться к этим статьям, представим общее положение в мире и в СССР в аспекте вышеназванных проблем.

Человечество сегодня говорит примерно на двух с половиной тысячах языков. Однако более половины наций и племен, населяющих землю, немы в литературном отношении. У них нет письменности. У них нет условий для закрепления словесного творчества.

Возникает такой вопрос: по какому пути пойдет развитие мировой литературы, если она будет развиваться на двух с половиной тысячах языков? Будет ли число языков сокращаться или увеличиваться? Станет ли писатель будущего обращаться лишь к своему «семейному кругу»? Этот «семейный круг» может быть племенем в несколько тысяч человек, может быть и народом в несколько десятков миллионов. Но все-таки он останется «семейным кругом», какой-то частицей человечества. Радио и реактивная авиация сняли такую, в прежние времена трудно преодолимую, преграду, как расстояние. У сегодняшних людей иное чувство пространства и иное чувство человечества. Вот почему и литературное творчество мы невольно представляем себе на фоне и в связи с процессами XX века, процессами умножения контактов народов между собой.

Я думаю, что на многие вопросы, которые задает нам языковая карта мира и история сегодняшнего дня, мы сможем получить ответ в тех процессах развития культуры, какие происходят в России после социалистической революции в Октябре 1917 года.

Развитие национальных литератур есть часть или следствие решения общего национального вопроса. Национально-освободительное движение народов вызвало и далее будет вызывать к жизни образование новых десятков и сотен национальных культур и литератур. Для одних народов это будет означать еще только образование письменности, выработку литературного языка и т. п. У громадного большинства народов, находившихся под колониальным игмом, этот процесс формирования

своей национальной литературы осложнен напластованием языка и культуры нации-завоевательницы, культуры колонизаторов.

Впереди два пути развития национальных литератур мира. Один — путь националистического обособления. Это неизбежный путь в условиях капитализма. Другой путь — расцвет национального момента и в то же время преодоление языковых барьеров через идейное движение народов, через образование человеческой общности, — таков путь социализма. Именно об этом говорит советский опыт. На нашем советском примере, на примере многонациональной советской литературы видно, как может преодолеваться невероятная языковая раздробленность человечества. Социализм одновременно приносит и расцвет национальных форм, и их сближение, и взаимопроникновение. Точно сказано об этом в Программе КПСС:

«Широкий размах коммунистического строительства и новые победы идеологии коммунизма обогащают социалистическую по содержанию, национальную по форме культуру народов СССР. Усиливается идейное единство наций и народностей, сближение их культур. Исторический опыт развития социалистических наций показывает, что национальные формы не окостеневают, а видоизменяются, совершенствуются и сближаются между собой, освобождаясь от всего устарелого, противоречащего новым условиям жизни. Развивается общая для всех советских наций интернациональная культура. Культурная сокровищница каждой нации все больше обогащается творениями, приобретающими интернациональный характер».

Национальная форма (в первую очередь язык) — это историческое образование, историческая категория. Национальная форма — это одно из проявлений исторической общности народа, той общности, которая порождена совместной жизнью многих поколений одного человеческого коллектива. Национальный момент — это «я» народов, их индивидуальность.

В эпоху, когда десятки наций выходят на форум всемирной истории с тем, чтобы заявить о своем народном «я», рождаются литературы нового, социалистического реализма. А как же иначе раскрыть это народное «я», как не путем правдивого, верного действительно-

сти художественного метода, выявляющего силы народов борющихся за укрепление и развитие социализма?

Через Пушкина русская литература впервые осознала нашу страну как страну многонациональную. «И называет меня всяк сущий в ней язык...» — говорил о себе поэт. Но недаром более ста лет назад в поэме «Кавказ» Шевченко писал, что в царской России «от молдаванина до финна, на всех языках все молчат».

Сегодня литературная карта СССР неузнаваемо изменилась. Заговорили все: и ранее немые народы, и все, которые не имели письменности до революции (а таких народностей в Советском Союзе насчитывается свыше пятидесяти), и народы с древней письменностью — такие, как народы Закавказья. Литература у всех приобрела новые масштабы и получила новое направление развития.

Почему исчезли белые пятна с литературной карты? Они исчезли потому, что все нации и даже самые многочисленные племена и национальные группы сумели принять участие в строительстве новой социалистической экономики и культуры. Причем, в условиях совершенного равноправия. Тем народностям окраин России, которые запоздали в своем развитии из-за политики угнетения, проводившейся царской Россией, Советское правительство оказало тройную, удесятеренную — и моральную, и материальную, и политическую помощь. В этом была суть национальной политики, провозглашенной Лениным. К чему она привела? Она привела к тому, что ранее задавленные народности стали развиваться необыкновенными темпами. У них еще до войны и затем в послевоенные годы выросла своя творческая интеллигенция. Вся страна покрылась сетью типографий, в которых стали выпускаться книги на национальных языках, а так как в Советском Союзе полностью ликвидирована неграмотность и обеспечено образование в объеме восьми классов, то писатели всех племен и народов обрели своих читателей.

Библиография литератур народов СССР, произведений, переведенных только на русский язык и только за двадцать лет (с 1934 по 1954 год), составляет том более чем в 750 страниц. Но важнее массы фактов понять принцип их расположения и направление их движения.

Каждая из пятидесяти литератур народов СССР начала свой путь в разных исторических условиях. «Печкой», от которой они танцевали, были разные национальные традиции. Естественно, что молодой советский писатель, который оказывался перед задачей воплотить новое содержание, выразить свои чувства, порожденные революционными событиями, рассказать о том, что произошло с родным народом,— естественно, что такой писатель прежде всего обращался к опыту своей национальной литературы. Если этот опыт сводился только к устному народному творчеству — очевидно, он клался в основу. И действительно, у многих народностей стихи, поэзия были преобладающим жанром. Можно сказать, что почти вся Сибирь, если иметь в виду нерусские национальности, — это страна поэзии. То же самое можно было бы сказать и о Средней Азии и Северном Кавказе.

Среди краев СССР, в которых по преимуществу господствуют поэтические жанры, можно выделить Дагестан. В силу особых географических условий и по прихоти истории в этой небольшой горной стране, спускающейся к Каспийскому морю, в прошлом стране лишь овечьих пастбищ и земледелия, живет свыше тридцати различных народностей и национальных групп. Это настоящий «Вавилон» языков. Сегодня в Дагестане преподавание в школах ведется на семи языках (аварском, лезгинском, кумыкском, даргинском и др.). И вот этот маленький Дагестан, с населением меньше миллиона человек, выдвинул поэтов, которые в переводах на русский язык стали известны не только всему СССР. Из пишущих на аварском языке (это наиболее многочисленная дагестанская национальность — более двухсот тысяч) вышли Гамзат Цадаса и его сын Расул Гамзатов. Из среды лезгин — Сулейман Стальский, народный певец, или ашуг, которого Максим Горький, как известно, назвал «Гомером двадцатого века».

Представляет особый интерес, что в век радио и типографских машин у тех народов СССР, где до революции еще были живы традиции устной народной поэзии, эта поэзия ожила заново. Из среды ашугов, народных певцов, которые с незатейливым струнным инструментом, вроде казахской домбры или узбекской и таджикской дутары, путешествовали в степи, по аулам, вышли колоритнейшие фигуры. Напомню казахского акына

Джамбула — яркого певца советских побед и обличителя феодально-кочевой степи прошлого.

Однако проза, особенно роман, не без основания считается важнейшей формой в поступательной эволюции литературных жанров, подобно тому как выплавка чугуна и стали характеризует промышленный потенциал страны. Современный многоплановый и социально-психологический роман является в Советском Союзе достоянием не только русских, украинцев, армян, грузин, азербайджанцев, эстонцев, — словом, тех наций, где роман получил давнее развитие. Имена таких романистов, как латвийские писатели Вилис Лацис и Андрей Упит, как эстонцы Рудольф Сирге и Ааду Хинт, как грузины Лео Киачели или Константин Гамсахурдия, как армянские романисты Дереник Демирчян или Стефан Зорьян, как новеллист Аксель Бакунц, достаточно хорошо известны. Замечательно и другое. В самые короткие сроки роман сложился у народов Средней Азии, которые его до революции не знали. Даже возникла проза у бурятов и тувинцев, а тувинцы получили свою письменность только в начале 30-х годов.

Одним из примеров быстрого и всестороннего развития прозы у народов, до революции особенно запоздавших в истории, могут служить повести Чингиза Айтматова. Например, «Джамиля», получившая отклик и за рубежом. Эта повесть о любви отмечена тонким психологизмом и написана во всеоружии всех современных литературных средств. Добавлю к сказанному, что киргизы до революции не имели письменности, что этот небольшой (около миллиона) народ, до революции сплошь неграмотный, кочевал по горным пастбищам и еще в начале 20-х годов нашего века сохранял в своем укладе остатки родового строя.

У меня вызывают особенно теплое чувство писатели, которые пришли на огни пятилеток из тайги и тундры Сибири и Дальнего Востока. Вот, например, автор прелестных поэтических повестей — «Зарево над лесами» и «Там, где бежит Скупай» — удэгеец Джанси Кимонко. Удэге — маленькое охотничье племя на Дальнем Востоке, в отрогах Сихотэ-Алиня. Джанси Кимонко учился в школе Хабаровска и в Институте народов Севера в Ленинграде. Он вернулся к своим родичам, чтобы стать председателем охотничьего колхоза, но погиб на охоте.

Или вот молодой поэт из народа манси, выпустивший уже третью книгу стихов,— Юван Шесталов. Мансийцы (их меньше семи тысяч, хотя административный Ханты-Мансийский округ по площади больше Франции) живут за Уралом, на северо-западе Сибири. Мансийцы и ханты сохранили замечательный поэтический фольклор, но оставались и безвестными и неграмотными. А вот сегодня советский мансийский поэт Юван Шесталов ощущает себя в единстве с революционными событиями во всем мире и посылает свой голос из-за Уральского хребта неграм Африки: «Так вставайте же, вставайте на тернистый путь Лумумбы!»

Стихи молодого поэта сочетают образность и лиризм мансийского устного народного творчества с широтой кругозора современного образованного советского человека.

Там, где карлики-деревья
Уходили в тень корнями,
Языкастые поверья
Нас прозвали дикарями.
Ой, легенды, что вы врете!
О моем лесном народе
Столько нынче песен славы!
...Я, поющий песню эту
В лад с таежными ветрами,
Разве мог бы стать поэтом,
Если б вырос с дикарями?..

(Перевод А. Прокофьева)

Разумеется, у меня и в малой степени нет претензий в этой статье хотя бы частично воспроизвести множество красок и оттенков на многонациональной литературной карте СССР. Многоцветность этой карты — заманчивый предмет для литературной науки — есть наглядное выражение творческого расцвета всех народов и национальных групп Страны Советов.

Это одна сторона исторического процесса. Другая сторона — преодоление как бы «вспыхнувшей» многоязычности через духовное сплочение.

Мы вправе задаться вопросом, как наряду с расцветом национальных традиций и форм в литературе реализуется то, о чем сказано в Программе КПСС:

«Все интенсивнее становится обмен материальными и духовными богатствами между нациями, растет вклад каждой республики в общее дело коммунистического строительства. Стирание граней между классами и развитие коммунистических общественных отношений усиливают социальную однородность наций, способствуют развитию общих коммунистических черт культуры, морали и быта, дальнейшему укреплению взаимного доверия и дружбы между ними».

Это общее проявляется не только в тематике (а темы дружбы народов, социалистического строительства и т. п., естественно, общие темы для всех советских литератур), но это общее находит выражение и в видоизменении национальных форм, в развитии жанров и стилей. Иначе сказать, то общее, что составляет душу всех советских национальностей и племен, глубоко проникает в самую природу художественного творчества на почве социалистического реализма, порождая новые эстетические формы. Принципиально важно, что этот процесс обновления и видоизменения художественных национальных форм и традиций на пути освоения нового общего коммунистического содержания жизни в равной мере относится и к литературам с древней письменностью, и к литературам ранее бесписьменных народов. Как ни далеки между собой, казалось бы, литературы армян и нанайцев, грузин и якутов, украинцев и эвенков, но существуют общие закономерности, которые изнутри направляют литературное развитие столь исторически несхожих между собой народов к общим целям коммунистического человечества.

Более всего общего обнаруживается в принципе отображения жизненных явлений, в принципе их типизации. Разумеется, этот принцип не носит догматического характера. Он почерпнут в самой советской действительности или, вернее, подсказан ею. Он заключается в том, что в центре интересов художника оказываются те общественные силы, которые направлены на созидание коммунизма. Это силы самого народа в его движении к историческим целям. Это новые герои, их новые отношения, складывающиеся в социалистическом обществе, в условиях коренной, революционной ломки всего старого уклада. В художественном произведении, посвященном прошлому, наблюдается та же закономерность:

в центре внимания писателя оказываются главные движущие силы истории — народ, борьба классов.

Второй общей чертой, наблюдаемой во многих национальных литературах социалистического реализма, является вышеупомянутое сходство тематики, а отсюда и отдельных сюжетных мотивов (назовем такую распространенную тему: превращение юноши — неграмотного охотника из первобытного племени — в советского интеллигента — инженера, врача, ученого). Это сходство порождается тем, что в Советском Союзе все народы и национальные группы участвуют в общегосударственном экономическом и культурном строительстве, в строительстве колхозов, новой индустрии, социалистической культуры.

Третья общая черта, характеризующая освоение национальными советскими литературами метода социалистического реализма, — это тенденция к развитию повествовательной прозы и, более того, — монументальной формы романа-эпопеи. Сюжет такой эпопеи отражает исторический переход народа от прежней общественной формации (капитализма, феодализма) к новой, социалистической. Эта тенденция отчетливо выражена во многих литературах — и в русской (А. Толстой, М. Шолохов, А. Фадеев, К. Федин), и в украинской (О. Гончар, М. Стельмах), латышской (А. Упит, В. Лацис), азербайджанской (С. Рагимов), казахской (М. Ауэзов) и других.

Много общего наблюдается и в развитии стиля, языка, речевых и образных средств. С одной стороны, стилевые искания художников направлены на образование новой лексики, новой ритмики — словом, создание таких форм, которые были бы адекватны эпохе, выражали бы ее революционную ломку и поиски нового. В русской литературе эти искания прежде всего связаны с именем Маяковского. Его творческий опыт или, скорее, пример нашел широчайший отклик и в национальных литературах, особенно в литературах народов советского Востока, где устарелость феодальной традиции чувствовалась весьма остро. Другая тенденция — и это особенно ощущается в прозе — развитие стилевых традиций классического русского реализма с его высоким искусством пластического создания образов, с его простотой и выразительностью языка. Разные национальные литературы в

процессе роста начинают освобождаться от тех традиционных особенностей, которые уже являются препятствиями на пути их развития как литератур социалистического реализма.

Как мы видим, единство советских национальных литератур проявляется не только в общности идейного содержания, но и в некоторых общих тенденциях развития форм.

Таковы очертания диалектически сложного процесса образования новой культуры и литературы коммунистического человечества. На почве социализма нет антагонистического противоречия между национальным и общечеловеческим. Другое — в лагере капитализма. Известно, что империалисты, защищаясь от национально-освободительных революций, стремятся выхолостить их главное содержание, использовать для разжигания национального эгоизма, насаждая дух исключительности и национального антагонизма. Вот почему наши идейные противники в капиталистическом лагере стремятся извратить опыт развития советской многонациональной литературы в буржуазно-националистическом духе.

Журнал «Сервей», издающийся в Лондоне, довольно претенциозно именуется «журналом восточно-европейских и советских исследований». Именно исследований-то не встречаешь на страницах «Сервей». Было бы удивительно для английской науки, многими великими именами которой гордится все человечество, относить эпитет «научный» к этому изданию, ставшему приютом для разбросанных по белу свету — в США, Англии, ФРГ, Израиле и в других странах — так называемых «специалистов» по русской литературе. Их «специальность» — подбрасывать материал в международную кухню холодной войны против СССР. Такие задачи, как ясно каждому, не совместимы с интересами подлинной науки. Но, повторяю, некоторые материалы, печатающиеся на страницах «Сервей», могут быть поучительны для понимания того, на какие позиции наши идейные противники хотели бы отбросить писателей советских республик. Вот, например, программная статья, помещенная в журнале «Сервей» — «Многонациональная ли-

тература и ее проблемы» Джорджа Луцкого¹. Это украинский буржуазный националист, ныне состоящий профессором университета в Торонто (Канада), где он возглавляет отделение славянских исследований. Луцкий — автор антисоветской, построенной на клевете и подтасовке фактов книги «Литературная политика в Советской Украине 1917—1934», вышедшей в Нью-Йорке в 1956 году. Эта книга в свое время получила должную оценку в нашей печати².

Статья в журнале «Сервей» написана тем же методом, а именно: автор, оперируя рядом фактов, создающих видимость осведомленности в вопросе (например, Дж. Луцкий упоминает некоторые труды Ленина, статьи в журнале «Дружба народов», в «Известиях АН СССР», дискуссию в Институте мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР и т. д.), в то же время искажает факты, запутывает читателя, стремясь вызвать у него недоверие и неприязнь ко всему советскому вообще.

Но название статьи и ссылки на некоторые научные советские издания вряд ли могут ввести в заблуждение даже английского читателя. Именно проблем-то и нет в статье Луцкого. Да автор и не ставил перед собой никаких научных задач. Его статья демонстрирует только одно: угрюмую неприязнь буржуазного националиста ко всему русскому. Автор уверяет, что писатели нерусских национальностей ныне усомнились в идейном единстве и сами пришли к выводу, что все, что они делали, «сшито из русской материи». Дж. Луцкого раздражает не только распространенность русского языка в СССР, но и существующий у нас школьный закон, по которому в любой национальной республике родители вправе по своему выбору обучать ребенка на родном языке и на русском.

Ненависть ко всему русскому у Луцкого так велика, что он даже готов превратить в русификатора и гонителя национальных нерусских литератур — кого бы вы думали? — А. М. Горького! Да, да, под пером американского профессора даже Максим Горький, который еще

¹ George S.-N. Luckyj, *Multinational Literature and Its Problems*, «Survey», № 36, April—June 1961.

² См. рецензию Т. Трифионовой «Под маской науки». — «Вопросы литературы», 1957, № 7.

до революции выступал как защитник национальностей, угнетаемых в царской России (финнов, латышей, евреев), и в советские годы поистине стал живым олицетворением дружбы советских литератур, собирателем творческих сил национальных литератур, Горький, который еще на Первом съезде писателей в своем докладе поставил вопрос о необходимости шире изучать и классическое наследие, и опыт советских национальных литератур, Горький, который на весь мир заявил, что советская всесоюзная литература — это не только литература русского языка. Любимый всеми народами не только в СССР, Горький превращен Дж. Луцким в великодержавного шовиниста и русификатора.

Стоит ли комментировать подобный «тезис»? Один этот пример говорит сам за себя. Такое отношение ко всему русскому у канадско-украинско-националистического профессора объяснимо его классовой позицией. Дж. Луцкий ненавистник всего русского потому, что русский язык сегодня в глазах всего мира является носителем идей социалистической революции, голосом неотразимых достижений Страны Советов. Слово «русский» даже в далеких джунглях Африки сегодня звучит как «брат». Множество русских слов («совет», «колхоз», «спутник» и т. п.) без перевода вошло, как новые понятия, в языки большинства народов нашей планеты. Американский певец, «негр преклонных годов», Поль Робсон выучил русский язык, чтобы петь советские песни, которые звучат во всех концах земного шара как символ братского единения народов. А канадский профессор Луцкий на страницах английского журнала призывает советских писателей нерусской национальности подальше бежать от всего русского.

Но так велика сила фактов, что даже этот недруг всего советского и русского вынужден признать: «Национальные языки интенсивно развиваются и обогащаются (конечно, при этом он добавляет: «несмотря на русификацию и ассимиляцию». — К. З.). Хотя украинский лингвистический журнал «Мовознавство» усматривает в период перехода от социализма к коммунизму еще большую «интенсификацию роли русского литературного языка как средства международных связей», он содержит в изобилии новые лингвистические материалы, показывающие, что исследования в области диалектологии

и украинского языка в целом продолжают в более широких масштабах, чем до 1956 года. Изумительный древний киргизский эпос «Манас» и сейчас пленяет современных киргизских писателей.

Неприятно к русскому дышит и другая статья в журнале «Сервей» — статья Г. Морриса «Литература Средней Азии»¹. Автор ее — сотрудник Британского музея, а в прошлом — Центральноазиатского исследовательского центра (как его рекомендует редакция). Но эти «академические» титулы находятся в явном противоречии с антинаучными качествами его работы, так же как и профессорский труд Дж. Луцкого. Основной тезис статьи тот же: среднеазиатские литературы подчинены русской литературе. Но Г. Моррис идет и дальше, заявляя, что «современная среднеазиатская литература — искусственное образование». Автор при этом не замечает, что, применяя термин «среднеазиатская литература», он валит в одну кучу литературы казахскую, узбекскую, киргизскую, туркменскую, таджикскую, каракалпакскую, уйгурскую и литературы других народов, живущих в Средней Азии.

Основной довод в доказательство того, что «среднеазиатская литература» представляет собой образование «искусственное», фиктивное, Г. Моррис видит в том, что реалистическая традиция не органична для Средней Азии. Ее традиция, по его мнению, это — напыщенность и риторика, и поэтому, как он пишет, «перспективы будущей советской литературы в Средней Азии представляются малообещающими». А вообще, по мнению автора «Сервей», «литература советской Средней Азии, с точки зрения профессиональной, уступает другим литературам Советского Союза». Когда знакомишься с подобного рода высокомерными высказываниями, невольно вспоминаются физиономии британских и иных колониальных чиновников, довольно реалистично и часто ядовито нарисованных на страницах современной и английской и американской литератур (например, в «Тихом американце» Грэхема Грина). Никак не может себе представить бывший сотрудник Центральноазиатского исследовательского центра, «что какие-то «азиаты» (кстати, Г. Моррис

¹ G.-B. Morris, Writing in Central Asia, «Survey», № 36, April—June 1961.

довольно свысока смотрит и на литературы Индии, Ирана, Турции, как тоже... на «мало знакомые с западно-европейской литературной традицией». — К. З.), а тем более «советские азиаты» (то есть в его представлении варвары в квадрате) могут создать литературу, да еще на своих родных языках, не уступающую по художественному уровню произведениям и русских и английских писателей. Хотя автор статьи и упоминает имя Мухтара Ауэзова, но, очевидно, Г. Моррис не удосужился прочитать его роман «Абай», иначе он, вероятно, не решился бы произнести свой приговор литературам Средней Азии и Казахстана. Ведь читатели могут проверить эти слова: на английский язык переведено довольно много произведений писателей народов Средней Азии.

Статьи о национальных литературах в журнале «Сервей» могут явиться своего рода учебно-показательной иллюстрацией для того раздела Программы КПСС, в котором дается анализ позиций, с которых буржуазия в капиталистических странах ведет атаку против советской идеологии, против единства социалистических стран и в защиту политики колониализма. В Программе прямо сказано: «Основное политическое и идеологическое оружие, которое используется международной реакцией и остатками внутренних реакционных сил против единства социалистических стран, — национализм...»

Авторы буржуазных изданий типа журнала «Сервей», руководимые духом национальной исключительности и чувством превосходства своей расы или нации колонизаторов над другими расами или нациями, тем самым уже сходят с пути подлинной науки. Эти авторы или пасуют перед фактами, или искажают их и не видят тех действительных проблем, которые выдвигает история нашего времени.

А в то же время именно сегодня, когда рождается новое человечество, когда весь земной шар кипит в противоречиях, сама жизнь громко заявляет об этих проблемах — национальных, языковых и прежде всего социальных.

Герберт Уэллс в своих вышедших в Англии в 1900 году известных предсказаниях о том, что произойдет в XX веке, опираясь на опыт Англии и Франции, как колониальных держав, приходил к выводу, что европейские языки (английский и французский, в первую очередь,

и затем немецкий) имеют шансы занять господствующую мировую роль «собирателей», объединителей народов. Но ограниченность буржуазного мировоззрения помешала великому писателю представить себе, как пойдет развитие социальных революций в XX веке.

Революции изменили всю картину. Социальные и научно-технические достижения в Советском Союзе таковы, что в наглядных масштабах и возрастающими темпами начинает увеличиваться собирательная (пользуясь выражением Г. Уэллса) роль русского языка. Не только ученые для чтения специальной литературы начинают в западноевропейских странах и в США изучать русский язык. Русский язык — это сегодня не только язык великой литературы, но и язык революции, ленинских идей и побед советского народа. В то время те языки, которые к началу нашего столетия в глазах Г. Уэллса — и не без известного основания — приобрели значительную собирательную роль, став языками международных взаимоотношений, как английский и французский языки, ныне столкнулись с противодействием их распространению. Это — противодействие народов, ранее находившихся в колониальной зависимости от Англии и Франции. Английский язык за два столетия господства англичан в Индии стал связующим языком для интеллигенции многочисленных индийских наций и народностей. И, как мы видим, сегодня в Индии английская речь звучит на индийских конгрессах, конференциях, издаются научные журналы на английском языке и т. д. Но вместе с тем новая интеллигенция уже получает образование по преимуществу на языках хинди, урду или бенгали, то есть на наиболее распространенных языках, на которых в общей сложности говорит более 220 миллионов человек.

Народы Африки говорят сегодня примерно на 120 языках, принадлежащих к одиннадцати языковым группам (не считая диалектов). Тенденция к объединению Африки, возможно, приведет и к выдвиганию из множества африканских языков и диалектов одного или нескольких языков, которые смогут стать языковой базой для дальнейшего развития культур африканских народов.

Таким образом, национально-освободительные движения и социальные революции влекут за собой формирование национальных культур и литературных языков.

А с другой стороны, рождают в душах сотен миллионов людей пафос человеческой близости и единства. И для писателей всех этих народов громадный и теоретический и практический интерес представляет опыт Советского Союза, где гармонически сочетаются и возрождение национальных языков, и объединение литературного творчества общими идеями, общим реалистическим методом в трактовке жизни, то есть методом социалистического реализма.

Условия воспитания литературной интеллигенции, темпы литературного развития, характер поэтики и стилистики, образование жанров, возникновение сюжетов, метафорической системы, вопросы соотношения национальных традиций, в частности фольклора, с новыми задачами современности — вот то, что вызывает пристальный интерес к советскому опыту у писателей и ученых освобожденных народов Африки и Азии.

Международное значение опыта советских национальных литератур неоспоримо. Оно определяется не только самим идейным существом советской литературы, но и большим богатством ее художественных форм.

На Третьем съезде советских писателей (май 1959 г.) я познакомился с писателем Жаком Алексисом с острова Гаити. Жак Алексис и его товарищи, прогрессивные писатели Гаити, создали у себя народный театр, всецело опирающийся на фольклорные сюжеты, которые, однако, приспособлялись к современным условиям. Они хотели таким образом оторваться от импортной литературы, проникающей из США и Европы. И это им удалось полностью. Их театр приобрел необычайную популярность в народе.

Беседуя с вьетнамскими писателями в Институте мировой литературы имени А. М. Горького, я обратил внимание на их огромный интерес к изданию в СССР фольклорных памятников, к научным принципам создания сводов эпических песен и поэм.

Английский журнал «Сервей» утверждает, что общение с русским языком и русской литературой грозит якобы культуре советских народов разрушением национальной специфики, утратой национальной формы. Это — националистическая клевета. Национальная форма (специфика, краски — словом, все частное и особенное) не имеет самостоятельной ценности, взятой отдельно от об-

щего, от идеи. Национальная форма, фиксируем ли мы ее в архитектуре, кино, живописи, литературе (и язык в том числе), представляет собой функцию, производное человеческой деятельности, хотя и обладающее большой степенью обратного воздействия на идею. Как не может существовать «искусство для искусства», «наука для науки», так и бессмысленно культивировать «национальную форму для национальной формы», ради сохранения ее самой. В последнем случае (как и искусство для искусства) национальная форма становится моментом разъединения людей, орудием национализма.

Наш путь другой. Советские народы развивают национальную форму, используют ее лишь в той мере, в какой она содействует всестороннему развитию человека, эстетическому, интеллектуальному, насколько она, национальная форма, содействует человеческому объединению людей на пути образования нового, коммунистического мира. Но коль скоро устаревшая форма превращается уже в тормоз, преграду на этом пути, мы не культивируем ее. Национальная форма не фетиш. Это одно из проявлений человеческой общности, образовавшееся на долгом пути исторического развития человечества, составившегося ныне из двух с половиной тысяч народов и племен.

Многотысячелетняя история старого мира нарисовала эту пеструю литературную карту, словно запечатлевшую библейскую легенду о вавилонском смешении языков.

И вот мы на пороге нового мира, накануне прыжка из царства необходимости в царство свободы. Новыми глазами мы увидели перед собой земной глобус, наподобие тому, как космонавтам заново предстала Земля с высоты почти в триста километров. И новый мир коммунизма напишет руками будущих поколений и свою новую литературную карту мира.

ОНИ «ДИСКУТИРУЮТ»

I

Три американских профессора — Х. Маклин, Р. Мэтьюсон и Г. Струве — выступили недавно на страницах журнала «Славик ревью»¹ с рассуждениями по поводу русской и советской литературы. Состоялось нечто вроде дискуссии.

«Будем надеяться, что мы трое создали стройную картину, обладающую всеми достоинствами, которые могли ей придать широта кругозора, точность и творческое воображение», — пишет Х. Маклин, подводя итоги дискуссии. Но слова эти, если они сказаны без иронии, свидетельствуют лишь о том, что профессор не страдает избытком скромности: нарисованная им и его коллегами картина развития нашей литературы ни одним из достоинств, о которых он говорит, не обладает.

И повинен в этом больше всего сам Хью Маклин — первая скрипка в трио профессоров. В своей вступительной статье он задал такой «тон» обсуждению, что об успехе концерта нечего было и думать.

На самом деле, каковы исходные посылки и метод Х. Маклина, как понимает профессор роль и задачи художественной литературы? Он — представитель распространенной на Западе эстетической критики и стремится изучать историю литературы, не выходя за пределы самой литературы, как историю ее форм и стилей.

¹ Hugh McLean, Rufus W. Mathewson, Gleb Struve, Discussion, «Slavic Review», v. XXXI, № 3, Sept. 1962.

Литературу, по его мнению, можно определить как эстетическую организацию языка. Однако Х. Маклин видит, что за словами стоит жизнь, действительность, то есть нечто, лежащее вне искусства, и поэтому он, говоря о роли литературы в обществе, признает за ней, кроме эстетической функции, «функцию гносеологическую» (познавательную) и функцию дидактическую (нравственно-воспитательную).

Казалось бы, здесь спорить с профессором Маклином почти не о чем. Но он пытается отделить эти три функции литературы друг от друга и даже принципиально противопоставить эстетическую функцию познавательной и воспитательной. Эстетическая функция — это для него главная, внутренняя функция литературы, а две другие — побочные, внешние, так как, дескать, только эстетическая функция принадлежит собственно искусству, определяет его специфику.

Да, конечно, искусство имеет свою специфику, и заключается она в его эстетическом назначении, в способности возбуждать чувство прекрасного. Да, конечно, произведение искусства, не имеющее эстетической ценности, не является произведением искусства. Но разве эстетическое в искусстве это только его формальная сторона (как это кажется Х. Маклину), независимая, отделенная от содержания? Разве эстетическое в литературе может быть оторвано от социальных, нравственных, философских представлений писателей и читателей?

Ведь в таком случае литература превращается в самоцельную словесную игру, основанную на употреблении тех или иных «приемов». Но это нисколько не смущает Маклина. Он именно так и смотрит на литературу. Профессор — сторонник так называемого «автономного искусства», то есть, говоря его словами, не «навыюченного» социальными и нравственными идеями и стремлением к правде. И в романтизме, и в реализме, и в творчестве Пушкина и Гоголя, Тургенева и Толстого он видит «словесную игру», «трюки», «акробатику», «фокусы». Скажем, во времена Л. Толстого искусство романиста, по мнению Маклина, «представляло собой серию фокусов, цель которых — заставить поверить в реальность воображаемых людей и воображаемых событий». И больше всего Толстой и другие писатели-реалисты, полагает Маклин, боялись «эстетической критики», так

как «эстетически направленная критика могла бы заглянуть в их мешки с фокусами и открыть их секреты всему миру. А какой фокусник хочет этого?»

Ясно, что в подобных «эстетически направленных» суждениях нет ни миллиграмма оригинальности. Наши формалисты еще лет сорок назад писали в том же духе и столь же бойко. Но они уже давно сносили непрочные одежды формализма, и кто бы мог подумать, что их обноски придутся в пору американским профессорам?

Понятно, что Х. Маклину не нравится критика Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, и он в явно невыгодном свете изображает ее роль в русской литературе. Он даже отказывает ей в праве называться литературной критикой. Как же! Белинский и его продолжатели, уверяет профессор, пренебрегали эстетической природой литературы, навязывали литературе решение «проклятых вопросов» и ставили перед ней внеэстетические цели.

Но Маклин возводит напраслину на наших великих критиков. Они были противниками «эстетической критики», но их анализ никогда не упускал из виду художественной формы, стиля произведений литературы, особенностей стиха, проблем жанра. Они прекрасно понимали значение «эстетической функции» литературы. «Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение, как бы ни сильно отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии, — в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов, и все, что можно заметить в нем, — это разве прекрасное намерение, дурно выполненное»¹, — писал Белинский.

Вместе с тем ничто не мешало Белинскому и другим критикам революционной демократии видеть в литературе могучее средство познания и преобразования действительности. Больше того, само эстетическое значение, художественную силу произведений искусства они ставили в зависимость от богатства их идейного и жизненного содержания. Да, критики революционной демократии боролись за правдивость литературы, за то, чтобы она выражала передовые идеи века, чтобы она служила освободительному движению, но это была борьба и за художественное, эстетическое величие литературы. «От-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, М. 1956, стр. 303,

нимать у искусства право служить общественным интересам,— утверждал Белинский,— значит не возвышать, а унижать его, потому что это значит — лишать его самой живой силы, то есть мысли, делать его предметом какого-то сибаритского наслаждения, игрушкой праздных ленивцев»¹. Белинский, Чернышевский, Добролюбов пользовались и пользуются в русской литературе огромным авторитетом. Они были властителями дум нескольких поколений русской демократической интеллигенции. Но мистер Маклин явно предпочитает прислушиваться к голосу их врагов и противников, среди которых были, хотя и не самыми худшими, эстетствующие литературоведы.

II

Наиболее наглядным образом несостоятельность «метода» Хью Маклина обнаружилась на практике — при попытке применить его понимание функций искусства к истории нашей литературы. А именно эту цель и преследует он в своей статье.

Вся история русской литературы в изложении Х. Маклина предстает как некий круговорот, где творчество, ставящее перед собой «внеэстетические цели», сменяется творчеством, в котором господствует «эстетическая функция», и наоборот. На одном этапе развития писатели в своих произведениях всемерно подчеркивают «искусственность» литературы, на другом этапе они стараются создать иллюзию, что границы между литературой и жизнью не существует. В литературе XVIII века преобладает «дидактическая функция», в эпоху Пушкина литература стала «словесной игрой», позднее ее «навыючили» внеэстетическими задачами, навязали ей реализм («иллюзионизм», по понятиям Х. Маклина), а еще позднее реализм из-за внутренней слабости быстро и без боя сдал свои позиции символизму и другим течениям, выступившим под знаменем «автономии искусства».

Русская литература, уложенная Х. Маклином в прокрустово ложе надуманной схемы, выглядит весьма бедной, ее живая душа мертвеет, ее многообразие приво-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, М. 1956, стр. 311.

дится к общему знаменателю. И не мудрено, так как литература рассматривается в отрыве от истории общества, от истории народа. Очевидную связь русской литературы с освободительным движением Х. Маклин игнорирует. «Движению социального протеста в русском обществе XIX века приписывалось чересчур большое значение для истории литературы», — утверждает он.

Лишь однажды профессор коснулся исторических причин, объясняющих изменения, происходившие в русской литературе, да и то лишь для того, чтобы объявить, что большие услуги оказала русской литературе... цензура. «Власть цензора, — утверждается в статье, — помогла созданию нового стиля, тенденцией которого было позволять фактам говорить за себя. Автор-комментатор все больше прятался». Здесь, как говорится, остается только руками развести. Ясно, что от имманентного подхода к литературе не так далеко и до абсурда.

В результате операции, произведенной Х. Маклином, русская литература стала непохожей на себя. Одни из ее выдающихся произведений утратили эстетическую ценность, другие — лишились содержательности. Естественно, что каждый шаг Х. Маклина сопровождается натяжками и субъективными домыслами. Скажем, утверждать, что для Батюшкова и Жуковского литература лишь занимательная игра и фейерверк словесных ухищрений, — непростительная для филолога легковесность. И уже совсем нелепо представлять поэтом, для которого была безразлична познавательная и воспитательная роль литературы и который был озабочен только словесной игрой, — Пушкина.

То, что пишет Х. Маклин о Пушкине, свидетельствует лишь о силе воображения профессора и о его полном пренебрежении к фактам. «Руслан и Людмила» для него — чуть-чуть непристойная история, рассчитанная на то, чтобы привлечь внимание девушек; «Пиковая дама» — искусно изложенный анекдот; «Евгений Онегин» — словесная игра подчеркнута эстетического характера. Х. Маклин пишет, что стихотворная форма «Евгения Онегина» является «одним из наиболее заметных средств, с помощью которых Пушкин сознательно подчеркивает «искусственность» своего искусства». На деле же стихотворная форма «Евгения Онегина», столь естественная и безыскусственная, свидетельствует о сближении поэзии

с жизнью. И сам Х. Маклин говорит, что «смещение повествовательных планов, отступления, введение читателя в мастерскую художника, «неоконченные» и пропущенные строфы, оборванный конец — все это создает ощущение дружеской близости между читателями и самим произведением». Не удивительно, что попытки Х. Маклина противопоставить поэзию Пушкина последующей реалистической литературе (как и поэзии декабристов) терпят полную неудачу.

К «эстетизму пушкинского века», с точки зрения Х. Маклина, примыкает и Гоголь. «Хотя он намеревался с помощью своего искусства очищать души читателей, блестящее словесное воплощение его произведений столь же эстетически самодостаточно и демонстративно, как трюки на трапеции», — пишет о Гоголе Х. Маклин. Естественно, что он не согласен с утверждением Белинского, что Гоголь служит правде; для него автор «Ревизора» и «Мертвых душ» — «один из самых фантазирующих и искажающих действительность писателей». Выходит, что современный американский профессор лучше знает, чем Белинский, какова была действительность при Гоголе, получается, что уподобление искусства Гоголя трюкам на трапеции лучше характеризует его, чем служение правде. Профессор не замечает, что все это просто смешно.

Если творчество Пушкина и Гоголя лишается под пером Х. Маклина содержательности и смысла, то произведения великих реалистов второй половины XIX века (Тургенева, Л. Толстого, Достоевского) он, как уже говорилось, представляет перегруженными исключительно «внеэстетическими обязанностями» — социальными, нравственными, философскими. К тому же реализм, по мнению Х. Маклина, в сущности своей является иллюзионизмом, так как правда изображения в произведениях реалистического искусства сводится им к стилистическим фокусам, заставляющим читателя поверить в реальность воображаемых людей и воображаемых событий. В силу всего этого реализм кажется Маклину внутренне слабым.

Но не странно ли представлять Тургенева, Толстого, Достоевского писателями, озабоченными лишь содержанием своих произведений и пренебрегающими проблемами художественности и литературной формы? И вместе с тем, как ни пытайся отрицать связь их произведений с действительностью («мешок фокусов», «иллюзионизм»

и т. п.), все равно каждому читателю ясно, что правда жизни является сильнейшей и определяющей чертой их произведений.

Вообще при обращении к русскому реализму 60—70-х годов метод и схемы Х. Маклина терпят наиболее очевидный и полный крах. С одной стороны, эта эпоха была, по его словам, «одной из наиболее антихудожественных эпох в истории литературы», так как литература стала «всеобщим выучным животным», на которое был «навален тяжелый вьюк социологии, психологии, этики и метафизики и возложены многообразные внеэстетические обязанности». С другой стороны (в полном противоречии со своими принципами), Х. Маклин вынужден признать, что это был «золотой век русской прозы», когда «великолепные литературные шедевры выходили в свет чуть ли не каждый год, а иногда и чаще», когда русские писатели «исследовали такие глубины человеческого сердца, брали штурмом такие метафизические высоты, на которые не осмеливался посягнуть ни один западный писатель». Объяснить это «противоречие» Х. Маклин не в силах. «Они все же каким-то образом умудрялись создавать художественные шедевры», — только и может он сказать о русских писателях того времени. Это ли не банкротство «эстетической критики»?

Х. Маклину невдомек, что в действительности никакого противоречия не было, что, обратившись к решению глубоких социальных, нравственных и философских проблем, русская литература не только не взяла на себя чуждых искусству «внеэстетических нагрузок», но, напротив, сделала огромный шаг вперед в художественном развитии человечества. Белинский, Чернышевский, Добролюбов совсем не уничтожали искусство (как полагает Маклин), но указывали ему путь к величию и славе. В том, в чем Х. Маклин видит слабость русской литературы, заключается ее сила.

Х. Маклин уверяет, что уже в конце XIX века с реализмом в русской литературе было покончено и «все командные высоты русской литературы оказались в руках символистов». «Бальмонт заморозил читателей чувственной музыкой своих стихов... Брюсов добавил к этому демонстрацию до той поры неисследованных формальных и тематических возможностей поэзии... Они сбросили с литературы тяжкий груз ответственности, ко-

торый возложил на нее Белинский», — пишет Х. Маклин. Столь восторженное отношение его к «опытам» Бальмонта и Брюсова (при более сдержанной оценке поэзии Блока) не случайно. Иного и нельзя ожидать от профессора, который видит в литературе «словесную игру», а познание и воспитание относит к внеэстетическим обязанностям искусства. Что же касается завоевания символистами командных высот в литературе, то так может рассуждать лишь историк, «позабывший» о Горьком, Бунине, Куприне и писателях-«знаньевцах», о движении к реализму Блока и Маяковского.

Заметим кстати, что в своих рассуждениях о русской литературе Х. Маклин «упустил из виду» и многих других, не укладывающихся в его схемы, писателей. Так, ни одним словом не обмолвился он о Радищеве. Не потому ли, что профессор безуспешно пытается свести литературу XVIII века к «уроку царям и дворянству»? Не удостоился внимания в статье и Салтыков-Щедрин. Не потому ли, что его произведения невозможно отнести к «иллюзионизму», изобретенному автором статьи? Выпали из обзора Лермонтов, Герцен, Некрасов. Несомненно, они тоже мешали Х. Маклину рассматривать литературу как «словесную игру». Можно посочувствовать профессору, оказавшемуся в трудном положении, но отметить предвзятость нарисованной им картины русской литературы — необходимо.

III

Итак: натяжки, субъективные домыслы, умолчания...

Но совсем обнажается смысл и характер выступления Х. Маклина, когда он обращается к советской литературе. Здесь он открыто заговорил на языке недоброжелательства и перешел к прямым наветам. Можно подумать, что и рассуждения о функциях литературы, и обзор истории русской литературы понадобились Маклину для того, чтобы попытаться развенчать советскую литературу.

Уже критически трактуя реализм XIX века («иллюзионизм», «гносеологизм», «скрытый дидактизм» и т. д.), Х. Маклин счел нужным забежать вперед и, так сказать, обратиться к современности. «Через много лет после него (реализма.— А. Д.) его принципы — или, вернее, принципы, якобы из них выведенные, — были навязаны

русской литературе во имя социализма»,— пишет он. Выходит, что рассуждения о перегруженности реализма «внеэстетическими обязанностями» нужны Х. Маклину для того, чтобы позднее обратить их против социалистического реализма. Выходит, что теоретические и исторические рассуждения об «автономии искусства» нужны ему для того, чтобы позднее обвинить советскую литературу в отсутствии творческой свободы. Но стоило ли начинать столь издали, чтобы прийти к таким обычным для буржуазной пропаганды заключениям? Октябрьская революция освободила искусство и литературу от власти капитала, вывела их из душной атмосферы буржуазного общества и сделала достоянием народа, частью общенародного дела. Требование автономии искусства, если оно направляется против революции, социализма, народа, несомненно, принимает фальшивый и реакционный характер.

Х. Маклин считает, что Октябрьская революция не внесла в русскую литературу никаких принципиальных изменений и даже «не оказала большого влияния на философию литературы, на ее представление о своей роли». Это, конечно, не заблуждение и не слепота, а недобросовестное, предвзятое стремление принизить значение революции. Но стремление бессильное. Для каждого непредубежденного зарубежного читателя очевидно, что Октябрьская революция вызвала коренной перелом в русской литературе, в результате которого в нашей стране получила развитие литература с новым содержанием и мировоззрением, новым героем, новым отношением к государству.

Это настолько бесспорно, что не нуждается в сколько-нибудь пространных доказательствах. «Новое искусство всегда рождается с новым человеком»,— заметил известный немецкий поэт Бехер. И достаточно вспомнить о героях советской литературы — рабочих, крестьянах, интеллигентах, осуществляющих великую революцию, защищающих ее завоевания с оружием в руках, строящих коммунизм,— чтобы убедиться в ее новаторском характере. Х. Маклин допускает (в отличие от Г. Струве), что в творчестве Маяковского осуществился союз поэзии с революцией, государством, коммунистической идеологией. Но почему же он не хочет распространить это понимание поэзии Маяковского на многие другие яв-

ления советской литературы? Не потому ли, что тогда стали бы очевидными принципиальные изменения, внесенные революцией в русское искусство?

Даже язык, стили и формы повествования и стихосложения, то есть те стороны литературы, которые изменяются сравнительно медленно и не столь заметно, в результате революции стали во многом новыми.

Представления Х. Маклина о путях развития советской литературы тоже ничем не отличаются от обычных для буржуазной пропаганды измышлений. Как известно, в нашей литературе 20-х годов шла острая борьба между новым и старым. Х. Маклина, естественно, интересуется здесь (если не считать вынужденных признаний по части Маяковского) только то, что, как ему кажется, попахивает антиреализмом, «этическим релятивизмом», защитой «автономии искусств». Столь же понятно, что в дальнейшем, когда советская литература утвердилась на позициях социалистического реализма, она утрачивает для него всякий интерес. В обзоре Х. Маклина не упоминаются даже Горький, Шолохов, А. Толстой, Л. Леонов. Цепляясь за недостатки, возникшие в советской литературе под влиянием культа личности, он пытается замолчать ее мировую популярность и огромную роль в строительстве коммунизма, в борьбе против фашизма и реакции, за мир, за осуществление самых светлых идеалов человечества. Спорить по этому вопросу с Х. Маклином мы не станем. Его болтовня стала слишком беспардонной, ни к истине, ни к справедливости она не имеет никакого отношения.

Осталось сказать о выступлениях Р. Мэтьюсона и Г. Струве.

Без ущерба для дела здесь можно ограничиться несколькими замечаниями. В сущности почти никаких разногласий между тремя участниками «дискуссии» нет, и все они повторяют друг друга и поддакивают друг другу.

Велико ли, например, различие между формалистом Х. Маклином и компаративистом Г. Мэтьюсоном? И тот и другой рассматривают историю литературы как историю ее форм и стилей в отрыве от исторической почвы. Не удивительно, что Мэтьюсон считает картину, созданную Маклином, точной и убедительной. Только он при этом всячески старается убедить читателей в несамостоятельности русской литературы.

С точки зрения Мэтьюсона, русская литература не способна породить свои собственные формы и традиции и всегда находилась в зависимости от западноевропейской литературы. Когда русская литература порывала контакты с Западом, она хирела и приходила в упадок. Мэтьюсон утверждает даже, что русская литература «не создала ни одной литературной формы, не положила начала ни одному новому литературному движению».

Взгляд не новый. Политический подтекст подобных рассуждений давно ясен, научная же их ценность равна нулю. Профессор как будто забыл об огромном мировом влиянии русской литературы (Л. Толстого, Достоевского, Чехова, Горького и других), о том, что в России еще в середине XIX века были созданы такие уникальные по своей литературной форме произведения, как «Мертвые души», «Былое и думы», «Война и мир», что у русской литературы есть свои глубокие национальные традиции, восходящие к богатейшему фольклору, к «Слову о полку Игореве», «Житию протопопа Аввакума» и другим произведениям древней литературы.

Разумеется, многосторонние литературные взаимодействия нуждаются в изучении, и невозможно начисто отрицать значение опыта западноевропейской литературы для русской. Но от этого позиции Р. Мэтьюсона не становятся менее нелепыми

Картина русской литературы, нарисованная Х. Маклином, представляется бесспорной и Г. Струве. Он только сетует по поводу полного пренебрежения Маклина к русской литературе вне России — к эмигрантской литературе. По его же не раз высказывающемуся мнению, эмигрантская литература превосходит русскую, советскую литературу и «может оказаться важным историческим фактором». Однако здесь Г. Струве неожиданно получил сильный и заслуженный отпор от своего же коллеги. Отвечая Струве, Х. Маклин заявил, что в эмигрантской литературе невозможно усмотреть «новые интересные этапы развития русской литературы», что она ограничена узостью своей аудитории и отрезанностью от основных источников своего материала. «Эмигрантская литература постепенно вымирает, а мертвая традиция вряд ли может оказать существенное влияние на советскую литературу», — пишет Х. Маклин.

Впрочем, Х. Маклин вообще безнадежно смотрит на перспективы развития советской литературы. С поразительным высокомерием он и его «оппоненты» утверждают, что «русская культура не может иметь существенного бытия помимо Европы», что русским будто бы надо узнать, что же такое литература на самом деле и как надо браться за ее создание.

И после этого американские профессора осмеливаются приглашать нас к «творческой беседе с Европой». Известно, что мы и без их приглашений охотно беседуем со всем прогрессивным человечеством, с представителями передовой культуры всего мира, но разве можно вести беседу с людьми, которые под видом науки и искусства занимаются пропагандой «холодной войны» и духовной реакцией, клеветают на наш строй и культуру?

Когда года два назад в США вышел в свет специальный — советский — номер журнала «Атлантик», довольно объективно знакомящий американцев с литературой и искусством нашей страны, некто Губерт Филипс из Фресно (Калифорния) писал редактору журнала: «Сэр! Спасибо вам за июньский номер «Атлантик», в котором столько места отведено русскому искусству. На меня как бы повеяло свежим ветром. Этот номер журнала служит залогом того, что оковы, державшие в тисках наши умы, шоры, мешавшие нам видеть все, что касается новой России, постепенно будут убраны».

Однако надеждам Губерта Филипса не так-то легко сбыться. Слишком сильны в США охотники держать в оковах умы простых людей, скрывая от них правду о новой России. Удержат народ в шорах стараются не только реакционные политические деятели типа покойного сенатора Маккарти, но и профессора вроде Маклина, Мэтьюсона, Струве.

Они — «слависты» и стремятся представить в ложном свете русскую и советскую литературу, дискредитировать реализм и возвеличить формализм и декадентство. Попытки эти обречены на провал, ибо нет в жизни ничего сильнее идей правды и гуманности — тех идей, которые несла и несет в мир наша литература.

О ДЕШЕВОМ ОТЧАЯНИИ

В последние годы на Западе все чаще выходят произведения крупных писателей современности в общедоступных карманных изданиях. Это знаменательно: широкие круги читателей не удовлетворяются развлекательной коммерческой продукцией и тянутся к серьезной книге. В каталоге «карманных книжек» западногерманского издательства Ульштейн на 1966 год содержатся любопытные цифры. В списке авторов, достигших наивысших тиражей — наряду с Гарднером, Хитчкоком и другими королями авантюрно-криминального жанра, — значатся Эрих Кестнер (380 000 экз.), Э.-М. Ремарк (655 000 экз.), Генрих Бёлль (1 210 000 экз.).

Книга Германа Глязера «Современная мировая литература»¹ тоже вышла в издательстве Ульштейн в виде книжки карманного формата. Вышла уже пятым (на этот раз расширенным и переработанным) изданием и, по-видимому, изрядным тиражом. В аннотации на обложке книги сформулирован замысел: «...дать картину современного мира, отражающуюся в вопросах и ответах писателей». Массовый читатель проявляет интерес к содержательной художественной литературе — значит, надо помочь ему ориентироваться в книжном потоке,

¹ Hermann Glaser, Weltliteratur der Gegenwart, Dargestellt in Problemkreisen, West-Berlin, 1965.

надо определенным образом направить его интерес. Направить — в какую сторону? Разберемся и не будем топиться с выводами.

Герман Глязер — автор ряда историко-литературных работ и, бесспорно, человек начитанный. Он с самого начала оговаривается, что обозревает современную мировую литературу не полностью, а выборочно. (Это само по себе естественно, но каковы критерии выбора?) Автор оговаривается также, что трудно очертить точные хронологические границы понятия «современность», — он рассматривает писателей XX века, иногда с заходами в век XIX. Диапазон получается и в самом деле громадный, от Достоевского до Ионеско. Глязер намеренно оставляет без внимания литературно-эстетические качества разбираемых им книг. Он хочет прежде всего сгруппировать современную литературу по «тематическим кругам», выделить узловые проблемы, которые ставятся писателями разных стран и поколений.

Никто не обвинит необъятного — а современная мировая литература и вправду необъятна. Однако в умолчаниях Глязера есть своя система, которая настораживает.

«Мировая литература» — понятие не раз навсегда данное, а движущееся, изменяющееся. Современное содержание этого понятия — не то, что было пятьдесят лет или тридцать лет тому назад. Народы стран и континентов, стремительно выходящих на арену мировой истории, все более громко заявляют о себе и в литературе и в искусстве.

Можно ли сказать, что Герман Глязер вовсе игнорирует писателей Востока? Вроде бы и нет: в поле его зрения входит Юнихиро Танидзаки, писатель действительно известный, и его роман «Ключи» аттестуется как «одна из наиболее жестоких книг новейшей эротической литературы». Но в «мировой литературе», как ее понимает Глязер, не числятся ни Рабиндранат Тагор, ни Лу Синь. Нет в обзоре Глязера и поэтов и прозаиков стран Латинской Америки — даже и таких всемирно признанных мастеров, как Пабло Неруда, Жоржи Амаду или Мигель Анхель Астуриас. Не говорим уже о многих писателях Африки. Слава Питера Абрахамса, Мухаммеда Дибя, Леопольда Седара Сенгора, Сембена Усмана давно уже вышла за пределы Африканского континен-

та — но у Глязера мы не найдем ни слова о них. Дело, конечно, не просто в том, что в книге пропущены те или иные известные имена. Писатели развивающихся стран вносят в мировую литературу *свои* темы и проблемы, *свои* образы и краски. Умалчивать о них — значит обеднять картину литературной современности.

Но постараемся все-таки судить о работе Глязера не на основании пробелов и пропусков, а на основании того, что в ней есть. Последовательно подчиняя изложение тематическому принципу, Глязер начисто пренебрегает такими мелочами, как индивидуальность писателя, талант, мировоззрение. Он с легкостью необыкновенной шагает через национальные границы и через десятилетия, переходит от «Будденброков» Томаса Манна к пьесе Тенесси Уильямса «Стеклозверинец», от ранних пьес Шоу — к «Чуме» Камю. Мысль автора все время движется по формальным, внешним тематическим ассоциациям. В главе «Левиафан — государство» роман Генриха Манна «Верноподданный» оказывается в близком соседстве с антикоммунистическим памфлетом Оруэлла; в главе «Умер ли бог?» автор пересказывает сочинение некоего Эдзарда Шаппера, где говорится о злоключениях православного дьякона в стране большевиков, а затем переходит к роману Фолкнера «Свет в августе», где тоже, мол, большое место занимает мотив крестных мук и страстей Христовых. Такая «методология», при которой *намеренно* нивелируются произведения разного художественного уровня, разной идейной направленности, дает Глязеру возможность выдвинуть на первый план немалое количество книг весьма путанного, а то и откровенно реакционного содержания.

Принцип тематического обзора всегда таит в себе опасности: от литературоведа (даже если он выступает как популяризатор, а не как исследователь) требуются особые усилия, чтобы не упустить из виду своеобразия каждой из обозреваемых книг, иначе нетрудно скатиться к грубейшему упрощению и уравниловке. Пример Германа Глязера весьма наглядно демонстрирует это. Но уж если придерживаться жанра обзора, то, казалось бы, невозможно умолчать о тех новых пластах жизненного материала, которые были открыты — или впервые широко разработаны — писателями нашего времени. Естественно, что в эпоху, богатую невиданными историческими

потрясениями и сдвигами, социальными революциями, национально-освободительными движениями, написано много выдающихся книг на темы, волнующие миллионы людей. Но именно к этим богатым тематическим сферам литературы нашего столетия Герман Глязер весьма равнодушен.

В первой главе книги обзревается длинный ряд произведений, повествующих об упадке и вырождении буржуазии. Тут названы книги действительно ценные — есть и Драйзер, и Пруст, и Синклер Льюис, и Макс Фриш. Глава вполне закономерно завершается выводом: «Буржуазная эпоха приходит к концу». Читатель ждет: а что же будет сказано о творчестве писателей, которые вдохновляются мятежной энергией угнетенных классов и народов? Одна из последующих глав названа «О нужде бесправных». Здесь на скорую руку изложено несколько книг, где говорится о гибели евреев при фашизме, о дискриминации негров в США; затем пересказано небольшое число произведений на тему о бедствиях, которые приносит людям война. Однако мотивы *протеста, борьбы* народов против империалистической войны Глязером последовательно замалчиваются. Об Анри Барбюсе нет даже упоминания, а Брехт подан как абстрактный пацифист.

Немецкому литератору, казалось бы, невозможно обойти в обзоре мировой литературы антифашистскую тему. Однако Глязер по мере сил ее обходит. «Успех» Л. Фейхтвангера упомянут бегло и невразумительно, как полудокументальное повествование о Мюнхене 20-х годов. Выдающиеся романы о борьбе немецких антифашистов-подпольщиков, привлекая в годы гитлеровского господства внимание международной общественности, — «Седьмой крест» Анны Зегерс, «Испытание» Вилли Бределя, — даже не названы. Не упомянута и замечательная книга Юлиуса Фучика «Репортаж с петлей на шее», переведенная на пятьдесят с лишним языков.

В числе немногих антифашистских произведений, удостоившихся внимания Глязера, — роман Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол». Общеизвестно, что роман этот написан с самой горячей авторской симпатией к делу республиканской Испании, проникнут глубочайшим уважением к героям справедливой, освободительной войны. В разборе Глязера содержание этой книги

грубо искажено. «Люди, роковым образом запутавшиеся, попавшие в сети тоталитарного государства и его идеологии, утратившие способность понимать, что такое гуманность и права человека, поддаются безумию взаимного уничтожения». Отважные борцы за свободу Испании кощунственно приравниваются к фашистским бандитам.

Предвзятость Г. Глязера становится еще более наглядной там, где ему приходится касаться книг, отразивших социальные конфликты XX века. В небольшой главе «О естественной жизни» обозреваются писатели, которые — подобно Гамсуну или Жиано — прославляют стихийные силы бытия и зовут назад, к природе. В этом же контексте взят и роман Стейнбека «Гроздь гнева». Беглый пересказ сюжета завершается так: «Но Джоуды, несмотря ни на что, не теряют своей способности к язвительной шутке и своего природного юмора, не теряют и своей животной жизненной силы, простодушия зверя, которому недоступны понятия добра и зла». Почему же, спрашивается, роман носит название «Гроздь гнева»? Чем был вызван и против кого был направлен этот гнев в романе, написанном три десятилетия назад (какую бы позицию ни занимал автор романа сегодня)? Об этом Глязер предпочитает умолчать. Его враждебность к социально-освободительным стремлениям нашего столетия и тут оборачивается прямой фальсификацией.

Весьма вольное обращение с фактами находим мы в некоторых обобщающих суждениях Глязера. Он перечисляет видных литературных деятелей XX века, которые «с оговорками, или безоговорочно, или, по крайней мере, с сочувствием, обратились к коммунизму и большевистской партийности». Тут названы, в частности, Тухольский, Генрих Манн, Брехт, Арнольд Цвейг, Роллан, Арагон, Сартр, Симона де Бовуар, Гашек, Лакснесс, Драйзер, Хемингуэй, Витторини. Нетрудно заметить, что в этом перечне отсутствуют некоторые из всемирно известных писателей, проявлявших искренние симпатии к делу Октябрьской революции, — от Анатоля Франса до Л. Фейхтвангера и Юлиана Тувима; не названы и выдающиеся писатели-коммунисты разных поколений — Джон Рид, Анри Барбюс, Поль Элюар, Жан-Ришар Блок, Иоганнес Бехер, Анна Зегерс, Э.-Э. Киш, Назым Хикмет, Витезлав Незвал, Иван Ольбрахт, Вла-

дислав Броневский. Глязер не включает в свой список ни эти, ни многие другие достойные имена, но зато называет тут же, рядом, известных писателей модернистского склада, эпизодически тяготевших к СССР, А. Жида и А. Мальро, называет еще несколько литераторов, ставших впоследствии ренегатами коммунистического движения, и ничтоже сумняшеся делает вывод: «Большинство вышеназванных впоследствии отреклось от коммунизма». Большинство — это неправда даже и в прямом арифметическом смысле. Тем более неправда, если принять во внимание силу таланта каждого из названных писателей, их нравственный облик и авторитет, их удельный вес в современной культуре. С помощью некоторой ловкости рук Глязер дает читателю заведомо ложное представление о реальном соотношении идейных сил в мировой литературе, затушевывает тот факт, что многие крупные мастера поэзии и прозы XX века были и остались приверженцами социалистического преобразования мира, друзьями Советского Союза.

Дело, конечно, не в случайных поворотах отдельных писательских судеб. Ведь еще на заре нашего столетия движение человечества к социализму осознавалось наиболее пронизательными умами как веление времени. Ведь еще Эмиль Золя (которого, кстати сказать, Глязер преподносит не как автора «Жерминаля», а *только* как автора «Терезы Ракен» и «родоначальника натуралистического отвращения к жизни») в последние годы приходил к убеждению: «Социализм — вот будущее». А полвека спустя другой большой художник — гражданин, умудренный историческим опытом — Томас Манн — произнес широко известные мудрые слова: «Антибольшевизм — главная глупость нашей эпохи». Именно этой преступной глупостью продиктованы многие страницы книги Глязера, неосновательно претендующей на добросовестность и объективное отношение к материалу.

Глязер не мог себе позволить вовсе умолчать о советской литературе. Интерес к ней в ФРГ велик, это подтверждается текущей статистикой переводов. За последние годы там изданы — впервые или повторно — произведения А. Ахматовой, К. Паустовского, К. Симонова, В. Пановой, В. Шкловского, Г. Бакланова и ряда других современных писателей разных поколений, не говоря уже о классиках русской советской литературы — Горь-

ком, Маяковском. Любопытный западногерманский читатель имеет возможность, не ограничиваясь изданиями ФРГ, прочитать видных мастеров советской поэзии и прозы на немецком языке в изданиях ГДР (эти издания отсутствуют в книжных магазинах Гамбурга или Мюнхена, но зато имеются, по крайней мере, в отдельных крупных библиотеках).

Глязер не стесняется во всем, что касается советской литературы, проявлять самое элементарное невежество. О писателях нерусских народов СССР он вовсе не имеет понятия и начисто обходит их молчанием. Круг тех русских советских писателей, о которых в книге говорится, сужен до предела.

Уровень анализа? Он смехотворен. Приведем для примера характеристику Горького. Она уместилась в одном-единственном абзаце: «Безграничное обнищание русского человека показал *Максим Горький* в своей драме «На дне». В 1902 году она была поставлена Станиславским в Москве и повсюду воспринята как пролог революционного возмущения; 75 000 экземпляров были проданы за несколько месяцев. Горький был коммунистом; в своем творчестве, в романе «Мать», в значительной мере автобиографическом (?!), он отвернулся от традиции («русская литература самая пессимистическая литература в мире») и повернулся к «положительному герою»; он хотел показать, как надо «выдумывать» будущее».

Подобная же смесь примитивна и псевдоучености, полуправды и лжи налицо и в других характеристиках советских писателей. «Тихий Дон» в истолковании Глязера — «грандиозное полотно о жертвенном пути народа», написанное «без партийно-политической предвзятости» — то есть бесстрашно! При разборе «Конармии» Бабеля вовсе устранена тема величия революции, ее героики, — содержание книги сведено к скоплению жестоких натуралистических подробностей, произвольно выданных из контекста и смонтированных воедино. Сатира Зоценко, оказывается, направлена не против мещанских традиций и нравов, а против «порочности большевистских партийных будней». В таком же духе трактуется и «Клоп» Маяковского. Присыпкин подан не как объект сатиры, а скорей как предмет авторского сочувствия. Глязер подробно пересказывает последний акт

пьесы. «Пробуждение Ивана оказывается горьким. Революция доведена до совершенства, торжествует гигиена, механизация, научная трезвость... То, что прежде было человеческим, то есть индивидуально-личностным, уютным, своеобразным, жизнеспособным, должно отступить перед «прогрессом»; в мире идеально прямых линий не могут появляться настоящие революционеры. Разумеется, вымерли и клопы». *Клоп* как эмблема «индивидуально-личностного» начала — это ли не вершина обывательского тупоголовия?

Не обошелся Глязер и без обычной — ставшей уже шаблоном в известного рода литературоведческих «трудах» — спекуляции на трагических эпизодах в истории советского общества. Он даже смерть Есенина и Маяковского ставит в некую туманную связь со «сталинскими чистками».

Словом, Герман Глязер делает все возможное, чтобы исказить, умалить в глазах читателя значение передовой, реалистической литературы нашего времени — той литературы разных стран, в которой отразилась борьба народов против фашизма и империалистической реакции, за демократию и социализм. Ведущую роль он отводит сочинениям совершенно иного рода.

Уже во «Введении» к книге дано сжатое описание того мира, который раскрывается, по утверждению Глязера, перед литераторами нашего времени, — так сказать, авторская концепция эпохи. «Высокие идеалы, которым можно было бы воспеть хвалу на Парнасе, здесь мало что значат: речь идет не об идее свободы, а о порабощении в концлагере, не о бессмертной любви, а о сексуальной встрече в загородном притоне, не о трагизме человеческой души, которая мечется между богом и дьяволом, а о жалкой твари, подыхающей в водосточном желобе».

Именно писатели, выражающие *такое* понимание эпохи, целеустремленно выдвигаются на первый план. Селин и Роб-Грийе, Беккет и Набоков — и эти, и многие другие, менее известные, антироманисты и антидраматурги трактуются Глязером как центральные фигуры мирового литературного процесса. Разборы литературных произведений то и дело становятся для автора книги поводом к тому, чтобы напомнить о «великой виновности современного человека», продемонстрировать «кафкиан-

ский хаос мира, где всюду воздвигнуты глухие стены, где становится очевидной безысходность положения человека, загнанного в лабиринт», и т. д. и т. п. «Человек во все времена жил в соседстве с пропастью», — утверждает Глязер. «Но лишь редко бывали писатели и мыслители столь погружены во тьму, как в наши дни»... При этом, «уточняет» Глязер свою мысль в другом месте книги, «более или менее безразлично, какова форма государства, от которого приходится зависеть» (то есть борьба против реакции, против фашизма и современных форм неофашизма не нужна, бесполезна!). Назойливо декларируемая аполитичность литературоведа незаметно обрачивается призывом к капитуляции перед политически реакционными силами...

Ничтожность человека, бессмысленность бытия — таковы лейтмотивы, проходящие через всю книгу. Но в финале Глязер неожиданным образом спохватывается.

Какую роль может играть в жизни людей искусство абсурда и распада? «Под впечатлением разлагающих сил, которые всюду угрожают человеку и ставят под вопрос его жизнь и судьбу, современная литература нередко сама становится фактором разложения». По отношению к той литературе, которая особенно мила сердцу Глязера, — это, пожалуй, верно...

Далее цитируется пространное — в целом справедливое — рассуждение западногерманского писателя и критика Вальтера Иенса. Изображать дурное, злое, болезненное, низменное — все это в наши дни не столь уж трудно, все это, так сказать, лежит на поверхности и было уже описано в литературе великое множество раз. Современным писателям, говорит В. Иенс, надо научиться «изображать сложную современную действительность вглубь и вширь, во всем, что в ней есть повседневного и эксцентричного, ужасного и доброго. Исходя, в первую очередь, даже не из соображений нравственных и идейных, а из требований писательского мастерства, мы выступаем за положительное начало в литературе и отказываемся признать, что нежность и любовь, доверие и дружба — элементы жизни, с которыми мы сталкиваемся на каждом шагу, — должны быть достоянием одних лишь певцов-«общественников» или поэтов низшего ранга, способных опошлить любой предмет». И в самом деле. Не может большое, настоя-

щее искусство держаться на одной лишь ноте уныния. Позиция творцов «черной» литературы не только морально предосудительна, но и *эстетически* неплодотворна. Но если так, то этим, по сути дела, *опрокидывается* вся та шкала оценок, которой придерживался Глязер на протяжении всей книги.

Внимания современных писателей, добавим мы, достойны не только любовь и нежность, но и активное противостояние человека силам реакции и зла; не только доверие и дружба, но и боевая солидарность людей, которые добиваются переустройства мира на началах социальной справедливости.

А разве нет в литературе нашего времени таких книг, таких образов? Они есть, их даже весьма немало. Но Глязер либо искажает их смысл, либо вовсе о них умалчивает.

Генрих Бёлль однажды заметил: проповедники дешевого, модного отчаяния часто живут весьма беспечно. Это вполне применимо к Герману Глязеру. Его, видимо, мало беспокоит, что он прибавил еще одно сочинение к обширной коллекции книг, сеющих дешевое, модное отчаяние, — то есть являющихся, по его собственным словам, «фактором разложения».

**ПОЛИТИЧЕСКИЕ ПРИЧИНЫ
И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СЛЕДСТВИЯ**

Двенадцать лет назад литературная общественность на Западе была взбудоражена шумным «делом» о присуждении премии Йельского университета американскому поэту Эзре Паунду. Оно сосгоялось, несмотря на резкое противодействие тех, кто считал этот акт вызовом общественности всех стран мира, боровшихся против фашизма.

Воспеватель Муссолини, все годы второй мировой войны открыто выступавший против союзников, Паунд как автор фашистских радиопередач для Америки, был посажен своими соотечественниками в клетку, потом перемещен в сумасшедший дом и, когда находился там... был удостоен в конце концов одной из важнейших литературных премий США.

Но апологетам Эзры Паунда показалось мало того, что этот проповедник истребления миллионов людей прощен, реабилитирован и награжден. До сих пор время от времени в американской печати воздается хвала то поэтическим, а то и... человеческим достоинствам военного преступника. Дело дошло до того, что года два назад в статье, опубликованной журналом «Рипортер», Эзра Паунд выставлялся уже в качестве образца для подражания современной американской молодежи. «Самый молодой из молодых» — так назвал эту статью известный американский критик А. Кейзин. Эзра Паунд — «но-

ситель вечно мятежного духа неувядающей юности», «вечного юношеского нонконформизма», Эзра Паунд — «старый битник», так представлял Кейзин Паунда молодым людям Америки, сокрушаясь, что они его мало знают.

Что касается текстов тех самых радиоречей, где прославлялись гитлеровские конвейеры смерти, то они включаются в издающиеся ныне в США сборники статей и выступлений Паунда без каких-либо оговорок (если не считать рекламную аннотацию на обложке книги, рекомендующую «ум великий, уникальный в нашем поколении»).

В начале нынешнего года свою лепту в «эпопею Эзры Паунда» решил внести и английский критик Ф. Тойнби. Газета «Обзервер» опубликовала его статью «Награда по достоинству»¹, которой, как уведомила редакция, открывается дискуссия на тему «Идеи и книги».

В этом до предела путаном и противоречивом выступлении Ф. Тойнби с глубокомысленным видом возвращается к истории награждения Эзры Паунда. Возвращается затем, чтобы не только поддержать сторонников присуждения премии, но и подвести под это постыдное решение, так сказать, теоретический фундамент, поставить вопрос об особой, избирательной морали, по которой якобы действуют люди литературы.

Прежде всего Ф. Тойнби, конечно, декларирует намерение быть предельно объективным и потому начинает с изложения аргументов противников награждения Паунда.

«Поэт — прежде всего человек. Категории поэта, вне его человеческой сущности, не существует. Он не только несет равную со всеми ответственность гражданина — моральную, социальную и политическую, но и остается человеком даже в процессе творчества». Значит, Паунд не заслуживал премии, тем более что «он был не просто предателем, но предателем-фашистом», а «фашизм не только жестокая, но и вульгарная, ничтожная, ложная доктрина».

Такова довольно убедительно сформулированная Ф. Тойнби позиция тех, кто возражал против присуждения премии Паунду.

¹ P h. T o y n b e e, Rewards for Virtue, «Observer», 8.I.1961.

Больше того, уже от себя Ф. Тойнби утверждает, что не существует ни одного значительного литературного произведения, вдохновленного фашизмом, отмечает, что поэзия Паунда «хотя и не вдохновлена фашизмом», но «безусловно проникнута отвратительным фанатизмом». И тут же развертывает аргументацию сторонников награждения Паунда, к которой присоединяется и сам.

С величайшей легкостью отрывая автора от его стихов, Тойнби пишет: «Хотя премию получает человек, однако должное воздается не ему, а его стихам».

А так как «много прекрасных стихов и романов явились результатом ложного и аморального восприятия жизни», то правы те, кто присудил премию Паунду.

Чтобы основательнее утвердить Паунда на пьедестале лауреатской славы, Тойнби то прячет его за широкие спины Данте и Шекспира, то противопоставляет его Льву Толстому.

И все это делается лишь для того, чтобы в итоге сказать: «Если в самых трагических обстоятельствах жизни не следует искать злодея, то еще меньше нуждается в изобличении злодеев трагическое искусство».

Мне кажется, что именно в этой куцей «мысли» — квинтэссенция статьи Ф. Тойнби. Мне кажется, что он и обратился к «делу о присуждении премии Паунду» только для того, чтобы (в который раз в истории литературы!) утвердить за писателем право обо всем писать «без похвалы и порицания».

Я ни на минуту не думаю, что Ф. Тойнби получил специальный заказ написать свою статью именно в то время, когда политические «амуры» между правящими кругами Англии и реваншистами из ФРГ дошли до предоставления на территории Соединенного Королевства аэродромов, танкодромов и тренировочных полей для люфт-ваффе, танковых корпусов и пехоты бундесвера.

Никто господину Тойнби такого заказа, наверно, не давал. Но, как истинный выразитель интересов участников политической сделки, он «интуитивно», подспудно почувствовал необходимость на литературном фронте возвратиться к вопросу о реабилитации поэта-фашиста. Косвенно насыщающая статью Ф. Тойнби проповедь забвения и прощения, рекомендации отказаться от самой идеи осуждения «виновника и злодея» и в жизни и в

литературе — это как бы амортизационные подушки, призванные смягчить удары, наносимые морали и памяти англичан, еще не забывших ужаса бомбардировок, еще оплакивающих дорогих покойников, погибших у Дюнкерка, Тобрука, Эль-Аламейна и в Арденнах от руки друзей поэта-лауреата.

Господа, подобные Ф. Тойнби, любят противопоставлять свои интуитивные «прозрения» железным закономерностям хода истории.

Если они хотя бы на минутку встали на почву сопоставления фактов литературной жизни с соответствующими им фактами общественной и политической действительности, то они бы увидели не только обусловленность возвращения к теме Эзры Паунда в 1961 году. Они бы особо оценили то обстоятельство, что премия Йельского университета была присуждена фашистскому подпевале-предателю как раз в ту пору, когда в так называемом «свободном мире» обнаружилось стремление объединить под эгидой НАТО и немецких фашистских недобитков-реваншистов, и испанских и португальских фашистов, и всякую иную черную шваль со свалки истории.

Выступление Ф. Тойнби — отнюдь не единичная в культурной жизни Западной Европы последнего времени попытка вознаградить «достоинства» фашистов. Так, известный английский кинорежиссер Дж. Ли Томпсон недавно снял в США картину, возвеличивающую убежденного фашиста, создателя самолетов-снарядов «фау-2», разрушавших во время войны города Англии и унесших жизни тысяч англичан, — Вернера фон Брауна.

Возмущение английской общественности поступком режиссера было настолько велико, что Дж. Ли Томпсону пришлось выступить на страницах журнала «Филмз энд филминг» с открытым письмом, в котором он объяснял соотечественникам свои мотивы.

Смысл этих объяснений сводился к тому, что Браун — гениально одаренная личность, таких людей не судят, гений имеет право на «эксперимент», не задумываясь над его последствиями.

Как видим, урок Дж. Ли Томпсона ничему не научил Ф. Тойнби. В своих рассуждениях об Эзре Паунде он воспроизводит точно ту же схему реабилитации — то же утверждение безответственности и неподсудности «ге-

ния», его права стоять выше человечности и человечества, выше морали, по ту сторону добра и зла.

В нашей печати уже комментировалась скандальная история присуждения очередной Гонкуровской премии во Франции сбежавшему из Румынии фашисту, железнодорожнику Винтиле Хориа, нашедшему убежище во франкистской Испании. Этот фашистский ублюдок при режиме Антонеску возносил до небес «победы» и «достижения» Гитлера и Муссолини, поносил противников фашизма, в том числе и Францию. И вот в 1960 году, когда на французскую землю в Мурмелоне вступили первые подразделения бундесвера, жюри Гонкуровской премии, присуждаемой, как правило, французским писателям, отдает ее литературно ничтожной книжке румынского эмигранта-фашиста.

После того как «Юманите» разоблачила новоявленного «лауреата», даже самая реакционная пресса, вплоть до «Орор» и «Фигаро», вынуждена была выступить против «вызывающих отвращение» писаний Винтилы Хориа. Тогда жюри, добившись окольными путями отказа фашиста-лауреата от оказанной ему чести, успокоилось на том, что в 1960 году Гонкуровская премия никому не была присуждена.

В свете этого «прискорбного события» понятна яростная реакция франкистского еженедельника «Эстафета литерариа», обрушившего на голову незадачливого жюри поток почти площадной брани.

Все это, как говорится, было бы смешно, если бы не было грустно. До какой же степени моральной неприхотливости надо было дойти некоторым членам жюри Гонкуровской премии и поборнику «чистого» искусства Ф. Тойнби, чтобы через пятнадцать лет после окончания второй мировой войны, в обстановке, когда побежденные в этой войне силы наглеют не по дням, а по часам, вылезти с прямой поддержкой литературных подпевал реваншистских кругов!

Конечно же, те, кто сегодня во имя размещения своих военных баз на территории Испании морально и материально поддерживают гнилой режим Франко, были довольны решением о присуждении Гонкуровской премии фашисту Винтиле Хориа и возмущались неожиданным скандальным оборотом этого грязного дела.

Конечно же, политикам во Франции и Англии, широ-

ко открывающим объятия перед гитлеровскими недобитками из штабов НАТО и бундесвера, приятно читать в статьях г-на Ф. Тойнби и ему подобных аргументы в защиту Эзры Паунда и заклинания о вреде «поисков злодеев».

Социальный заказ и в том и в другом случае исходил от темных сил, которые хотели бы лишить человечество памяти о недавних преступлениях фашизма, притупить в молодых сердцах протест против смертельно опасного для человечества заигрывания с теми, кто дважды на протяжении жизни старшего поколения европейцев втягивал его в гибельные военные авантюры во имя циничных интересов исторически изживающего себя капитализма.

Не рядитесь, господа тойнби, в белоснежные одежды защитников свободы воли художников и всяческих причуд их морали. Очень уж заметны истинные причины вашего рвения.

Мы, советские писатели, воспитаны в святом чувстве единства художнической и общественной морали. Высоким образцом цельности морального и гражданского облика писателя для нас остаются люди, подобные Николаю Островскому и Дмитрию Фурманову. Сегодня, накануне двадцатилетия начала Великой Отечественной войны с немецко-фашистскими захватчиками, нам особенно противно читать ваши предательские разглагольствования. Светлая память о Юлиусе Фучике и Мусе Джалиле, казненных гитлеровскими палачами, живет в наших сердцах. Как высокий образец выбора и действия стоит перед нами судьба чудесного советчика миллионов советских детей Аркадия Гайдара. Мальчиком ушел он на гражданскую войну. С первых дней Великой Отечественной войны Гайдар был среди защитников родины и, оказавшись во вражеском окружении, вступил в партизанский отряд, доблестно сражался и погиб на боевом посту у пулемета, отбивая огнем вражеские атаки.

Юрий Крымов, Захар Хацревин, Сергей Диковский, Борис Лапин, Борис Левин, Владимир Ставский, Джек Алтаузен — больше трехсот наших друзей, с которыми мы, тысяча советских писателей, ушедших на фронт с первых дней войны, вместе работали и воевали, погибли на поле боя. Мы помним их и как зеницу ока храним

в сердцах слова, завершающие «Репортаж с петлей на шее» Юлиуса Фучика: «Люди, я любил вас, будьте бдительны!»

Мы можем простить раскаявшегося и разоружившегося вчерашнего врага, пересилив свои горькие воспоминания. Но мы никогда не забудем того, что может сделать нераскаявшийся, затаившийся враг, и мы никогда не забудем, вопреки проповедям господина Тойнби и ему подобных, что друг есть друг, а враг есть враг. Мы будем считать своей неременной обязанностью искать злодея-виновника до тех пор, пока он живет на земле и ждет не дождется момента, когда вновь сможет напасть на простодушных обывателей, убаюканных псевдогуманистическими разглагольствованиями адептов забвения и всепрощения.

1961

II

НЕ УМИРАЮЩЕЕ И НЕ СТАРЕЮЩЕЕ

(Печать капиталистического Запада
о творчестве М. Горького)

1

А. Н. Толстому принадлежат крылатые слова: «У художника, глубоко и правдиво отражающего революционные эпохи истории, каким был Горький, у творца, ведущего за собою человечество для создания освобожденного мира, каким был Ленин,— у великих людей не две даты их бытия в истории — рождение и смерть, а только одна дата: их рождение»¹.

В наши дни, когда все прогрессивное человечество отмечает 100-летие со дня рождения М. Горького, справедливость этих слов особенно ясна. Сколько раз пытались «похоронить» Горького еще при его жизни! Сколько раз буржуазная пресса кричала о «конце Горького», о гибели его таланта, о падении его популярности, о полной утрате интереса к нему со стороны читателей! А между тем он и сегодня, более чем через тридцать лет после кончины, продолжает быть центром притяжения и отталкивания многих социальных, идеологических, духовных сил нашей эпохи, остается «живее всех живых» художников слова.

Конечно, было бы неверно утверждать, что деятельность «могильщиков» Горького, тех, кто старался любыми средствами ослабить интерес к нему и его творчеству, была совершенно безрезультатной. Нет, она при-

¹ «М. Горький в воспоминаниях современников», М. 1955, стр. 61.

несла ощутимый вред. Достаточно вспомнить о годах разгара «холодной войны», когда буржуазные издательства почти прекратили выпуск произведений Горького, когда со сцен театров капиталистических стран почти исчезли его пьесы и когда в издававшихся здесь курсах истории литературы, учебниках и т. п. Горький либо вообще не упоминался, либо упоминался как писатель, не имевший большого значения в прошлом, а ныне утративший всякое значение. Встречаясь в те годы с молодежью капиталистических стран, даже со студентами-филологами, нельзя было не поражаться тому, как смехотворно мало они знали о Горьком.

Однако и в то время прогрессивные силы в капиталистическом мире делали немало для того, чтобы сорвать заговор молчания вокруг великого пролетарского писателя. Во Франции, Италии, Норвегии и других странах стали выходить собрания сочинений М. Горького, в ряде стран начали появляться серьезные работы о нем. А в последние годы интерес к нему приобрел широкий характер. Правда, интерес двоякого рода: на наших глазах происходит все большая поляризация оценок горьковского творчества и подходов к нему. С одной стороны, многократно усилилось стремление создавать и распространять искаженные представления о жизненном и творческом пути Горького, не брезгуя при этом никакими приемами. Появились такие статьи и книги о Горьком, которые вызвали чувство неловкости даже у людей, отнюдь не принадлежащих к нашим друзьям. С другой стороны, усилилось искреннее стремление понять Горького, понять смысл и значение того вклада, который сделан великим писателем в развитие мировой литературы, разобраться в тех сложных вопросах, которые подняты его творчеством.

Мы начнем с фактов негативного порядка, а поэтому начнем с США — со страны, где борьба против всего революционного и прогрессивного носит особенно воинственный и особенно хорошо организованный характер.

2

В нашей печати уже не раз говорилось о том, как пишут о жизни и творчестве М. Горького американские «советологи» (многих из них, по справедливости, следо-

вало бы называть антисоветологами). Их концепция (мы не касаемся различных измышлений об идейном развитии писателя, об его политических взглядах и т. д.) сводится к тому, что Горький как художник слова принадлежал литературе XIX века, что он был ее эпигоном и сыграл в литературе XX столетия консервативную роль. Не консервативную, «революционную» роль сыграли в нашем столетии, согласно этой концепции, различные течения модернизма.

Следует сказать, что подобный взгляд на творчество М. Горького уже не является последним словом американского литературоведения. Нет спора: этот взгляд продолжает сказываться в работах (даже в лучших) отдельных американских ученых. Его продолжают развивать некоторые литературоведы капиталистических стран Западной Европы, даже некоторые из тех, кто объявляет себя сторонником творческого марксизма и борцом против догматики (не в первый раз случается так, что люди, берущиеся очищать марксизм от «догм», повторяют самые обветшалые догмы буржуазной науки). И все же, если говорить о США, то нельзя не отметить нечто новое в подходе к наследию Горького. Нашлись буржуазные литераторы, которые взяли Горького «под защиту», приписав ему такие мысли и настроения, которые близки самим этим литераторам, но бесконечно далеки от горьковских.

В американском издательстве Эпплтон-Сенчери вышла в 1965 году объемистая книга Дэна Левина «Буревестник». Жизнь и творчество Максима Горького»¹. Книга очень хорошо оформлена, ее суперобложку украшает превосходно воспроизведенный портрет Горького. На этой же суперобложке напечатана издательская аннотация, в которой сказано, что книга Дэна Левина — «блестящее и беспрецедентное исследование», что в ней «устраняются искажения облика Горького» и «открывается новый Горький — настоящий Горький». Отмечая великолепное знание автором «русской литературы и русского языка», издательство сообщает: «Пять лет в Америке и в России он посвятил исследовательской работе и написанию книги «Буревестник»...» Сам автор в

¹ D. L e v i n, Stormy Petrel. The Life and Work of Maxim Gorky, New York, Appleton — Century, 1965.

предисловии, носящем название «Благодарность», указывает, что он пользовался услугами библиотеки Чикагского университета и Нью-Йоркской публичной библиотеки, а также московских библиотек. Итак, поначалу читатель может подумать, что имеет дело с серьезным научным исследованием, результатом многолетнего труда. Но чем больше углубляешься в рассуждения Дэна Левина, тем большее недоумение и возмущение они вызывают.

Дэн Левин утверждает, что Горький в конце жизни испытывал духовное смятение и выразил его в пьесе... «Зыковы». Оказывается, что эта пьеса (как известно, она написана в 1913 году) полна намеков на события 30-х годов и что в ней содержится скрытая характеристика советского общества. В пьесе один из персонажей говорит, что он наблюдает Россию в течение восемнадцати лет. Дэн Левин «поясняет»: «18 лет прошло с 1917 по 1935 год». Настойчиво утверждая, что в пьесе «Зыковы» выражено отношение к советской действительности, он пишет: «По всему видно, что последняя загадочная пьеса Горького — это эхо той внутренней борьбы, которая волновала партию и правительство». У Дэна Левина нет сомнений в том, что в образе Муратова дан «портрет»... Сталина. О Шохине он говорит с меньшей уверенностью: «Кто такой Шохин в действительной жизни — Менжинский? Погребинский?» Далее в книге говорится: «Вторая пьеса в последний трагический год жизни Горького — «Последние». Как известно «Последние» написаны и опубликованы в 1908 году, но Левин без тени смущения заявляет, что «за игрой абстракций» в этой пьесе «скрывается душераздирающее биографическое признание» — признание Горького в том, какое впечатление произвела на него Советская Россия в 30-е годы.

Может быть, мы имеем дело «просто» с проявлением крайнего невежества? Нет, главное тут в другом. Все нелепости у Дэна Левина имеют свою логику, свою отчетливую идеологическую целенаправленность. Книга с названием «Буревестник» стремится доказать, что Горький стал буревестником революции лишь под влиянием неосознанного, стихийного порыва и что этот порыв сыграл роковую роль в его судьбе, став причиной трагедии художника. Оценивая, в частности, «Песню о Буре-

вестнике» и ее влияние на революционных борцов, Дэн Левин заявляет: «Написанная дилетантом, который вряд ли знал, что делает, она помогла воспитать поколение профессионалов». Он пишет: «Ленин воспользовался этим хаотическим юношеским взрывом... использовал этот незрелый плод горьковского гнева». Все эти утверждения нагромождаются для того, чтобы поразить читателя сенсационным сообщением, будто Горький сам признал в конце жизни ошибочность своего прихода в стан революционных борцов. Разумеется, это — заведомая ложь, опровергаемая многими заявлениями Горького, всем его жизненным и творческим путем. Но Дэн Левин для того и написал свою книгу, чтобы выдать ложь за правду, а правду — за ложь.

Мы уже говорили о том, как «расшифровал» Дэн Левин пьесы «Последние» и «Зыковы». А вот как он «расшифровывает» в пьесе «Егор Булычов и другие» слова Булычова: «...не на той улице я живу! В чужие люди попал, лет тридцать все с чужими». Смысл этих слов ясен читателям и зрителям горьковской пьесы: выходец из народной среды, Егор Булычов, переживая трагическое прозрение, осознает, что погубил себя, когда за тридцать лет до этого (события пьесы разворачиваются в 1917 году, в канун социалистической революции) соединил свою судьбу с судьбой буржуазного класса. А Дэн Левин уверяет, что это... сам Горький устами Булычова признался в 1931 году в том, что за тридцать лет до этого совершил ошибку, заняв свое место в рядах врагов буржуазии!

Не может быть сомнений: Дэн Левин вполне сознательно стремится обмануть американских читателей, рассчитывая на их неосведомленность. Задавшись целью бросить тень на дружбу Горького с Лениным, на глубокую духовную связь великого писателя-революционера с Коммунистической партией, Дэн Левин предпринял, кажется, все для того, чтобы получили лишнее подтверждение слова Горького, высказанные им в очерке «В. И. Ленин»: «...клевета и ложь — узаконенный метод политики мещан...» Дэн Левин цитирует, например, последнюю фразу этого очерка, написанного Горьким в 1924 году и значительно дополненного в 1930-м: «Владимир Ленин умер. Наследники разума и воли его — живы. Живы и работают так успешно, как никто, ни-

когда, нигде в мире не работал». Приведя эти слова, Дэн Левин пишет: «Редакторы говорят, что Горький внес это изменение в 1930 году. Возможно. Однако содержание и стиль этого дополнения, искажающего последнюю фразу очерка, говорят о том, что оно сделано скорее всего от имени Горького после его смерти». Дэн Левин, работавший пять лет в американских и советских библиотеках, не может не знать, что окончательная редакция очерка «В. И. Ленин» с приведенной последней фразой была опубликована самим Горьким в 1930 году и потом публиковалась несколько раз при его жизни.

Одна из подтасовок Дэна Левина носит особенно возмутительный характер. Он приводит отрывочные фразы, которые Горький произнес, умирая: «Будут войны», «Надо готовиться», «Надо быть застегнутыми на все пуговицы...» Нельзя не испытывать глубокого волнения, перечитывая эти слова: великий художник думал в последние минуты своей жизни о тех, кто остается. Он предупреждал человечество о фашистской опасности. Дэн Левин попытался опорочить даже эти слова, уверяя, что их сочинили за Горького, чтобы оправдать... незаконные репрессии 1937—1938 годов. Не говоря уже о полной нелепости такого толкования, следует обратить внимание на тот фокус, который проделал Левин с датой публикации последних слов Горького. В изданной у нас «Летописи жизни и творчества А. М. Горького» ясно сказано, что они были впервые воспроизведены через два дня после кончины писателя в газетной корреспонденции, напечатанной 20 июня 1936 года. Дэн Левин цитирует эти слова по «Летописи», ссылаясь на «Летопись» — и тем не менее пишет: «это опубликовано в 1940 году». Что можно сказать об «ученом», которого надо каждую минуту ловить за руку, чтобы не стать жертвой его очередной проделки?

Вернемся к пьесам «Последние» и «Зыковы». Конечно же, Дэн Левин превосходно знает, когда они написаны, — его с головой избличает то место книги, где речь идет о переработке Горьким этих пьес. Дэн Левин пишет: «К 1935 году Горький увидел реальную действительность... Ясно, что он был потрясен тем, что увидел, и вряд ли знал выход. Все, что он чувствовал, выражено в двух пьесах, которые он написал за двадцать пять лет

до этого на Капри, а затем, в последние годы своей жизни, переработал, нарядив мрачную современность в одежды прошлого». Поскольку Дэн Левин слышал разные редакции этих пьес, ему не может не быть известно, что «Зыковы» в 30-е годы вообще не перерабатывались, а правка «Последних» совершенно не коснулась основного содержания пьесы, ее сюжета, характеров, не коснулась ни одного из тех мест, ни одной из тех реплик, на которые «опирается» Дэн Левин в своем «анализе». Удары Горького были направлены против царизма и капиталистического строя. Попытка переадресовать их советской действительности — прямой подлог.

То же самое следует сказать и о заверениях Дэна Левина, что пьеса «Зыковы» в Советском Союзе «никогда не могла быть поставлена», что советским читателям и зрителям «...«Зыковы» почти, а «Последние» совершенно неизвестны». Обе пьесы вошли во многие прижизненные собрания сочинений Горького, а после его смерти — в тридцатитомное собрание, изданное трехсоттысячным тиражом, и в другие издания. Обе пьесы ставились в десятках советских театров, а их постановки получили множество откликов в советской печати. Пьесе «Последние» — одну из самых репертуарных пьес Горького — можно, к примеру, увидеть сейчас в Москве на сцене Театра имени Ермоловой, где она с успехом идет несколько лет (она уже шла в этом театре, когда Дэн Левин был в Москве, «собирая и изучая» материалы для своей книги).

Книга Дэна Левина не имеет никакого отношения ни к науке, ни к литературе. За научное исследование выдана политическая фальшивка.

3

Читатели могут упрекнуть нас в том, что мы уделили слишком много внимания книге, недобросовестность, нечестность которой так очевидна. К тому же авторы этих строк уже высказались однажды на страницах советской печати о книге Дэна Левина, — стоило ли к ней возвращаться? Стоило. Стоило хотя бы потому, что она вызвала в прессе капиталистических стран ряд откликов, которые интересны и поучительны сами по себе.

Вскоре после опубликования рецензии авторов этих строк (она появилась в «Литературной газете» в октябре 1965 года), в январе 1966 года в журнале «Рашн ревью» была помещена статья о книге Дэна Левина, принадлежащая перу преподавателя Калифорнийского университета Симона Карлинского¹. В общем, Карлинский присоединился к отрицательной оценке этой книги. Утверждая, что она «дает мало нового или оригинального, за исключением попытки дать совершенно новую трактовку двух пьес Горького», он показал полную несостоятельность такой «попытки». Карлинскому ясно, что нельзя определять отношение Горького к советской действительности по пьесам «Последние» и «Зыковы», которые «написаны до Октябрьской революции и только слегка отредактированы в 1930-х годах». Он пишет: «Столь же неудачны частые попытки Левина прочесть Горького так, как это не позволяет делать ни самый текст, ни известные факты биографии писателя».

Далее Карлинский сосредоточивает внимание на разных деталях, свидетельствующих об ужасающем невежестве Дэна Левина и о плохом знании им русского языка. Нет слов, детали эти весьма «колоритны». Об уровне познаний Левина свидетельствует множество мест его книги, от отнесения былин об Илье Муромце к новгородскому циклу и определения Древней Руси как «феодального поместья Византии» до утверждения, что Литвинов и Эйзенштейн погибли в результате незаконных репрессий. Забавно, конечно, что прозвище одного из писателей-пессимистов: «Ваганьково» (от Ваганькова кладбища) Дэн Левин переводит как «кладбище вагонов», а слово «покойник» каким-то образом связывает с фамилией Эдгара По. Но для чего понадобились Карлинскому эти примеры? Для того, чтобы свести разговор к невежеству Левина и чтобы защитить его от обвинения в нечестности. Как это ни удивительно, Карлинский считает, что книга Левина «в основном является честным и уравновешенным рассказом о жиз-

¹ S. Karlinsky [рец. на кн.]: D. Levin, Stormy Petrel. The Life and Work of Maxim Gorky.— «The Russian Review». An American Quarterly Devoted to Russia Past and Present, 1966, January, Vol. 25, № 1, p. 88—90.

ни и творчестве Горького». Впрочем, всё разъясняют слова, следующие за этой фразой: «Подход Левина к писателю освежающе свободен от поверхностного преклонения...»

Если Карлинский готов простить Дэну Левину все передержки и признать его намерения искренними и честными (другое дело, что малограмотность подвела) за отсутствие «поверхностного преклонения», то Рональд Хингли, отзыв которого был опубликован 5 мая 1967 года в лондонском «Спектэйторе»¹, обрушился на Левина за... «преклонение перед Горьким». Статья Хингли проникнута нескрываемой неприязнью к Горькому,— характерно уже ее название: «Антиписатель». Чем же не понравилась Хингли книга Левина? Его коробят те комплименты по адресу Горького, на которые не скупится Левин, хваля писателя за деяния, никогда им не совершенные. Рональд Хингли — противник столь сложных приемов полемики. По существу же книга Дэна Левина ему близка, и он тоже находит ее «честной»: «Это — честная работа, а не еще одна компилятивная биография писателя. При всем своем преклонении перед Горьким, м-р Левин ни в коей мере не является неkritичным: пьеса «На дне» характеризуется им как напыщенная и плохая, так же как и знаменитая поэма «Буревестник», что не помешало м-ру Левину позаимствовать ее название для своей книги». Подводя итог сказанному, Хингли пишет: «Итак, эта книга на много тысяч верст далека от того, чтобы быть окончательной критической биографией Горького, но она представляет некоторую ценность для тех, кто пойдет за автором по этому пути». Иначе говоря, Хингли призывает пойти по пути нападок на Горького дальше, чем пошел Дэн Левин. Куда уже дальше!

С возражениями против основной тенденции книги Левина выступила в июльском номере «Лондон Мэгэзин» за 1967 год М. Будберг. Она указала на то, что Дэн Левин создает в своей книге совершенно превратное представление об отношении Горького к Октябрьской революции и к В. И. Ленину и что в этом прояв-

¹ R. Hingley, *Antiwriter, Stor.ny Petrel. The Life and Work of Maxim Gorky by D. Levin.* — «Spectator», London, 1967, May, Vol. 218, № 7245, pp. 529—530.

ляется отрицательное отношение самого автора книги к революции. «Горький всегда был с теми, кто выражал «безумство храбрых», — пишет Будберг. — Разные варианты его очерка о В. И. Ленине отразили смену настроений, а не идеалов». Трудно согласиться с некоторыми замечаниями М. Будберг, в частности с объяснением пороков книги Дэна Левина тем, что «он не всегда черпал свои сведения из достоверных источников». Мы видели, что он обращался и к источникам вполне достоверным, и все же бесцеремонно фабриковал нужные ему «сведения». Но важнее другое. М. Будберг была секретарем и другом М. Горького в 20-е годы и, вызванная им из Лондона во время его последней болезни, была рядом с ним, когда он прощался с жизнью. Поэтому для многих зарубежных читателей важно ее свидетельство, что Горький «умер, веря в то, что дело, начатое им и Лениным, принесет в конце концов счастье его народу. Он никогда не переставал заботиться об этом».

Что книга Дэна Левина не имеет никакого отношения к науке и может лишь дезориентировать читателей — это понимают и многие американские литераторы. Факт — симптоматичный, достойный особого внимания.

4

В своей изданной в 1966 году в Нью-Йорке книге «Горький. Его литературное развитие и влияние на советскую интеллектуальную жизнь»¹ И. Уэйл не только предостерегает читателей от излишней доверчивости к литераторам, подобным Дэну Левину, но и подвергает серьезной критике взгляды, развитые в работах известных американских литературоведов и ставшие в буржуазном литературоведении почти «каноническими».

Прежде всего И. Уэйл отбрасывает один из самых устойчивых и излюбленных тезисов этого литературоведения: тезис о том, что М. Горькому как художнику мешало его активное участие в политической борьбе,

¹ I. Weil, Gorky. His Literary Development and Influence on Soviet Intellectual Life, New York, Random House [1966].

мешали его тесная связь с партией и восторженное отношение к ее вождю В. И. Ленину. Уэйл замечает, что многим американцам странно видеть такое отношение большого художника к политическому лидеру, — американцы привыкли видеть другие отношения. Но самому исследователю ясно, что в данном случае речь идет об особом художнике и об особом политическом вожде, которые не могут не разрушать обычные для многих американцев представления. «Для Горького, — пишет И. Уэйл, — участие в политических делах было необходимо, чтобы писать так, как он писал; без этого он создал бы гораздо меньше и был бы гораздо менее интересной фигурой».

Принципиальное значение этого вывода станет более понятно, если вспомнить хотя бы о таком, изданном в США в 1961 году, исследовании, как книга Е. Мучник «От Горького до Пастернака»¹. Е. Мучник не принадлежит к литературоведам, огульно отрицающим творчество М. Горького. Она очень высоко оценивает автобиографическую трилогию Горького, справедливо отмечая, что в этом произведении отражена судьба не отдельного человека, а России, и считает «триумфом Горького как писателя» его «портреты, написанные с натуры». Однако Е. Мучник противопоставляет эти произведения чуть ли не всему остальному горьковскому творчеству — романам, рассказам, пьесам, на которых, по ее мнению, пагубно сказалось стремление писателя проводить определенные идейные тенденции. Она ставит в вину Горькому то, что он был «просветителем и реформатором» и что он, «преклоняясь перед мастерством, сам не мог стать мастером».

Эти рассуждения Е. Мучник приводят к несправедливой оценке не только большинства рассказов, романов и пьес Горького, но и его мемуарных произведений и литературных портретов. Е. Мучник не увидела, что это не просто картины, написанные «с натуры», а образцы величайшего художественного мастерства — произведения, в которых последовательно проводимые писателем передовые идейные тенденции помогли ему создать образы удивительной полноты и композиционной

¹ H. Muchnic, *From Gorky to Pasternak. Six Writers in Soviet Russia*, New York, Random House, 1961.

законченности. Не приходится удивляться, что «Город Желтого дьявола» для Е. Мучник — «лишенная юмора инвектива», а «Мать» — просто «пропаганда». Все это — прямое следствие того тезиса буржуазного литературоведения, о котором говорилось выше: тезиса о несоместимости свободы художественного творчества с партийностью художника. Прав анонимный рецензент книги И. Уэйла, заявивший 27 октября 1966 года в «Литературном приложении к «Таймсу», что оценка влияния партии и В. И. Ленина на Горького как влияния благотворного ставит американского литературоведа «в оппозицию к подавляющему большинству не коммунистических критиков». Надо только добавить, что это большинство становится все менее подавляющим.

И. Уэйл понимает творчество М. Горького глубже и вернее многих американских литературоведов. Нельзя согласиться со всеми его замечаниями о повести «Мать», например, с трактовкой ряда ее образов как «жития мучеников и святых революции». Но достойна внимания его попытка понять это произведение не только как воплощение идей, оказавших большое «социологическое влияние на революционное движение», но и как этап в художественных, эстетических исканиях писателя, обновивших его творчество. Исследователь замечает, что многие яркие картины этого произведения могут быть правильно оценены лишь в том случае, если понять, что они показаны сквозь призму восприятия Пелагеи Ниловны, сквозь призму ее сложного внутреннего мира. Весь образный строй «Матери», по убеждению исследователя, более сложен, чем представляют противники писателя, и более объективен. И. Уэйл вообще подчеркивает объективность, жизненность, правдивость произведений Горького. При этом он замечает, что наивно видеть источник субъективизма писателя в ведении повествования от первого лица. Такая форма, по мнению И. Уэйла, действительно усилила субъективизм горьковской «Исповеди», но она же стала одной из причин предельной объективности его автобиографической трилогии, где взгляд автора обращен в душу героя, но где эта душа широко открыта в окружающий мир. Созерцая запечатленные Горьким страшные картины действительности, ее «свинцовые мерзости», читатель все время помнит, что сам герой рас-

сказчик преодолел их влияние, не был подавлен ими,— ведь иначе он не смог бы так правдиво, с такой, внутренней силой о них рассказать.

В книге И. Уэйла есть и другие верные наблюдения и выводы, но есть и немало такого, что необходимо оспорить. И. Уэйл не согласен с теми литературоведами, которые рассматривают Горького лишь как продолжателя литературы XIX века и отрицают значение его художественного новаторства для XX столетия, но он обозначает другую границу, за которой, по его мнению, Горький уже не создал ничего принципиально нового: 1917 год. Он еще готов признать некоторые достоинства в «Деле Артамоновых», но объясняет их более чем странно — тем, что Горький «несомненно пользовался хорошими литературными советами, когда писал эту книгу, возможно Ходасевича» (?!). Но «Жизнь Клима Самгина» И. Уэйл, вслед за Е. Мучник, прямо объявляет «поражением» Горького. Он пишет: «Роман не вносит ничего нового в творчество Горького... он совершенно лишен той острой наблюдательности, которая отличает ранние романы Горького». Это сказано о произведении, где каждая страница отмечена наблюдательностью, поражающей даже у Горького, и смелым художественным новаторством, открывшим новую главу в советской и мировой литературе!

То, что предрассудки в отношении к творчеству М. Горького оказываются особенно цепкими в тех случаях, когда речь идет о последнем периоде его жизни и деятельности,— не случайность. В этом проявляется неверное, одностороннее понимание тех процессов, которые происходили в нашей стране в 30-е годы — недооценка продолжавшегося тогда поступательного развития советского общества, в том числе советской литературы. Сказывается и просто недостаточное знакомство с последним периодом горьковского творчества, переживавшего замечательный подъем. Думается, что многое прояснили бы научные дискуссии, обмен наблюдениями и соображениями. Мы можем лишь присоединиться к пожеланию И. Уэйла, чтобы «американские и советские критики собрались за одним столом, объединенные своим преклонением перед русской литературой, своим желанием увидеть ее правильно оцененной и понятой и своими надеждами на ее будущее».

Во Франции реакционные литераторы и литературоведы проявляли свою неприязнь к М. Горькому и его творчеству не менее явственно, чем в США. Но здесь они уже давно получили отпор со стороны прогрессивных сил литературы, которые не только выступили с защитой Горького и его традиции, но и стали инициаторами издания его сочинений и продвижения его пьес на сцену театров. Большое значение имели выступления о Горьком Луи Арагона и других французских писателей-коммунистов. Широкое внимание привлек выпущенный в 1960 году специальный горьковский номер журнала «Эроп». Особенно показателен рост интереса во Франции к драматургии Горького.

В изданной в 1964 году книге Артюра Адамова «Здесь и сейчас» одна из глав была посвящена горьковской драматургии. Говоря об идейной эволюции писателя и объясняя ее во многом влиянием В. И. Ленина, Адамов подчеркнул, что социальные и политические пристрастия писателя, не скрываемые им самим, отнюдь не привели к прямолинейности и упрощенности его образов. «Даже у самых отрицательных персонажей, каковы Бессеменов в «Мещанах» и Васса Железнова,— писал Адамов,— есть что-то трогательное, что, впрочем, нимало их не оправдывает». Касаясь персонажей положительных, Адамов замечал, что Горький меньше всего хотел изобразить их «ангелами»: ничто человеческое им не чуждо, и это лишь усиливает наши симпатии к ним. Эти замечания драматурга, который прежде был одним из создателей «театра абсурда», а затем стал переводчиком и пропагандистом горьковской драматургии, были ответом на попытки принизить ее значение и предупреждением против упрощенного подхода к ней.

После спектакля «На дне», поставленного в 1956 году С. Питоевым и отмеченного премией Мольера, парижане увидели в 1959 году «Мещан» и «Вассу Железнову» (обе пьесы — в переводах Адамова), а в 1963—1965 годах — «Мать» (инсценировка Раймона Жербалля), «Детей солнца» и «Врагов» (в переводе А. Адамова). Рецензенты спектакля «Мать», поставленного в молодом Франк-театре в одном из пригородов

Парижа — Мирей Бори («Франс Нувель», 20—26 ноября 1963 г.) и Клод Оливье («Леттр Франсэз», 21—27 ноября 1963 г.) разошлись в оценке инсценировки, но оба положительно оценили работу режиссера Х. Вальверда и актеров, особенно исполнительницы роли Пелагеи Ниловны — Мари Мержей. В рецензиях подчеркивался динамизм постановки (изображение сложного развития характеров, в которых раскрываются «резервы духовной свободы») и говорилось о восторженном приеме спектакля зрителями. Рецензент постановки «Врагов» — первой постановки этой пьесы во Франции — Ж. Отруссо («Леттр Франсэз», 20—26 мая 1965 г.) писала, что можно было бы опасаться за прием, который будет оказан этой открыто тенденциозной пьесе, если бы не успокаивал успех спектакля «Мать». Действительно, зрители почувствовали, что пьеса «Враги» отнюдь не предлагает им готовые и прямолинейные решения и что Горький, как выразилась Ж. Отруссо, не претендует «на то, чтобы думать за других, а предоставляет другим конкретный повод подумать».

Наибольшее художественное значение из всех этих постановок имел спектакль «Дети солнца» в Национальном народном театре, поставленный Жоржем Вильсоном (он же — исполнитель роли Протасова). Откликаясь в декабре 1963 года на страницах «Леттр Франсэз» на генеральную репетицию «Детей солнца», Эльза Триоле¹ рассказала об истории создания этой пьесы и охарактеризовала ее как произведение, ценное изображением определенной эпохи и представляющее в наши дни преимущественно исторический интерес. Она сделала при этом много верных замечаний о пьесе и спектакле, но ее вывод о преимущественно историческом значении «Детей солнца» — пьесы, в которой уже, в сущности, звучал вопрос: «С кем вы, «мастера культуры»?» — трудно признать справедливым. Впрочем, этот вывод был сразу же прокорректирован самой жизнью, теми многочисленными откликами, которые появились во французских газетах и журналах после премьеры спектакля в январе — феврале 1964 года. Пьеса

¹ E. Triolet, Les soirs se suivent. — «Lettres françaises», 1963, 19—25 déc., № 1008, p. 10

вызвала ожесточенную полемику. Если Робер Бурже-Пайерон в «Ревю де дё Монд» отрицательно оценивал пьесу Горького и утверждал, что представление ее «вызвало бы невыносимую скуку в любом из театров, кроме Национального народного театра, зритель которого сделан как бы из особого материала и способен выдержать все: и монотонность, и неправдоподобие...», то Габриэль Марсель писал в «Нувель Литтерер»: «Я не знал этой пьесы, а люди, читавшие ее и, казалось бы, вполне квалифицированные, говорили мне, что она устарела, дидактична и весьма скучна. Это мнение оказалось ложным со всех точек зрения. Что поразило нас в вечер спектакля — это прежде всего трепет самой жизни, реализм главных действующих лиц, объективность произведения...» Если Марк Пьерре в «Франс Обсерватер» решительно возражал против оценки пьесы как революционной и доказывал, что «место истории в ней заняли фрейдистские комплексы», то Ив Флоренн в «Меркюр де Франс» подчеркивал общественно-политическую направленность пьесы: «Горький хотел осудить тот особый вид проклятого эгоизма, с помощью которого «дети солнца» отделяют себя от темной и несчастной массы...»

Мы могли бы привести и другие отзывы,— в них есть все, что угодно, кроме одного: равнодушия.

6

О росте интереса к драматургии М. Горького в капиталистических странах свидетельствуют многие факты. Пьеса «На дне» поставлена в Нью-Йорке, Гамбурге, Бергене и других городах, где уже давно не звучало со сцены слово Горького. В Италии родилась опера «На дне»: ее написал композитор Фласко Тести для миланского театра Ла Скала. В Швейцарии (в Лозанне) поставлены «Мещане». Еще мало привлекают внимание пьесы, созданные Горьким в 30-е годы,— в этом сказывается отмеченная недооценка всего его творчества последнего периода. Но уже появились работы, свидетельствующие о некотором сдвиге, например, изданная несколько лет тому назад в США книга Аллана Льюиса «Современный театр. Значительные дра-

матурги нашего времени»¹, где целая глава посвящена пьесе «Егор Булычов и другие». Театрам Запада еще предстоит «открыть» для себя многие драматические шедевры Горького.

На театральных деятелей и на зрителей в странах Запада все большее воздействие оказывают театры социалистических стран. Особенный интерес представляет та реакция, которую вызвали в Западной Германии гастроли театров Германской Демократической Республики, показавших ряд горьковских спектаклей. Еще в 1959—1960 годах берлинский Немецкий театр, договорившись с театрами ФРГ об обмене спектаклями, дважды выезжал в Западную Германию с постановкой горьковских «Мещан». Западногерманская пресса встретила театр не очень приветливо. Характерен был заголовок статьи, появившейся 4 мая 1960 года в «Изерлонер Цейтунг»: «Востоchnoberлинский театр — троянский конь?» В этой статье звучала почти неприкрытая угроза не только по адресу артистов из ГДР, но и по адресу лиц, ответственных за приглашение Немецкого театра. Рецензенты западногерманских газет не отрицали высоких художественных достоинств спектакля, поставленного В. Хейнцем и К. Парила, но стремились доказать неактуальность горьковской пьесы, ее «музейный», «антикварный» характер. Вряд ли можно было не заметить, как остро звучат «Мещане» в ФРГ, где выдается за идеал та самая удовлетворенность сытым, мещанским бытием, которую страстно обличал Горький. Но «Франкфуртер Нахтаусгабе» невозмутимо заявляла 14 апреля 1959 года, что из пьесы и спектакля нельзя извлечь ничего, кроме «исторических реминисценций».

Правда, сразу же определилось резкое расхождение между прессой и значительной частью театральной публики, которая восторженно приветствовала спектакль. Однако пресса сделала все для того, чтобы принизить этот успех. В «Зюддейче Цейтунг» 4 мая 1960 года говорилось: «К сожалению, публику легко покорить. Создается впечатление, что чем грубее опускается дубинка на головы зрителей, тем радостнее устремляются они ей навстречу. Когда раздался взрыв одобрения,

¹ A. Lewis, *The Contemporary Theatre, The Significant Playwrights of Our Time*, New York, Crown Publishers, 1962.

была ясна его политическая окраска». Последнее «обвинение» подхватила 9 мая 1960 года «Нейе Рейн Цейтунг»: «Демонстративные аплодисменты имели преимущественно политический характер».

В октябре 1965 года и апреле 1966 года на гастроли в Западную Германию выезжал со спектаклем «Ночлежка» (так переведено в Германии название пьесы «На дне») берлинский Театр имени Максима Горького. На этот раз уже мало кто утверждал, что драматургия Горького устарела; напротив, рецензенты наперебой доказывали актуальность пьесы. 25 октября 1965 года «Марлер Цейтунг» писала, что даже мертвый Горький «сохраняет способность вызывать горячую реакцию. Русский Буревестник и сейчас бросает старые, но не стареющие обвинения в зрительный зал... Воздух в марльском театре был наэлектризован». Появившаяся 28 апреля 1966 года в «Килер Моргенцейтунг» статья начиналась словами: «Странная пьеса! Она жива, хотя, казалось бы (во всяком случае — на первый взгляд), должна была давно уйти в прошлое». И далее: «Поразительно современно звучат сейчас русские пьесы тех лет!»

Газеты высоко оценивали работу постановщика М. Валентина и актеров, особенно исполнителя роли Сатина А. Хеттерле (сообщалось, что знаменитый сатинский монолог вызывал бурные аплодисменты). Но эти похвалы таили в себе немало яда. Западногерманские критики писали, что спектакль привлекает своей «нейтральностью», тем, что он свободен от всякой общественно-политической направленности. В «Килер Нахрихтен» 28 апреля 1966 года утверждалось: «Революционной драмой «Ночлежка» не является... Она остается для нас духовной драмой вне времени». В уже цитированной статье «Килер Моргенцейтунг» говорилось, что не следует «вносить элемент классово-борьбы в эту игру голосов, звучащих со дна... Не социальное здесь отображено и не асоциальное, а просто жизнь, живые люди...». И критик хвалил театр за то, что он якобы одинаково, с одинаковым милосердием относится и к Костылеву, и к Сатину, и к Василисе, и к Наташе...

Такие «похвалы» не имели никаких оснований и не объясняли, а затемняли истинный характер выдающегося успеха спектакля (после одного из представле-

ний занавес поднимался 40 раз!). Впрочем, западногерманские критики сами себя опровергали, признаваясь, что нельзя говорить о Горьком, не говоря об идейных и эстетических основах искусства социалистического реализма, крупнейшим представителем которого он был. В статье «Марлер Цейтунг» о спектакле Театра имени Максима Горького проскользнуло такое замечание: «Актеры внушали публике свой реалистический социализм неприкрыто и в то же время хитро, вызывая горячие аплодисменты. Здесь можно только сказать: шапки долой перед такой идеологической маскировкой, которую не замечают!»

В 1966 году на гастроли в Западную Германию ездил и Дрезденский драматический театр. Он показал в ФРГ пьесу Горького «Враги». Такой выбор был сделан не без колебаний и сомнений. Во-первых, в некоторых западногерманских городах (Киле, Херфорде и др.) это была уже третья пьеса Горького, показанная театрами ГДР, а кое-где — даже четвертая (на гастролях в ФРГ побывал еще Веймарский театр с «Вассой Железновой»). Затем, пьеса «Враги» уже не может вызвать спора о том, есть ли в ней «элемент классовой борьбы»: в ней непосредственно и широко изображена борьба рабочего класса против буржуазии. Не попытаются ли реакционные круги ФРГ сорвать гастроли, объявив их «пропагандой»? И, наконец, не покажется ли западногерманскому зрителю устаревшим и «скучным» строго реалистический стиль дрезденского спектакля?

Надо сказать, что дрезденская постановка «Врагов», осуществленная режиссером Г. Мюллером, не безупречна. При правильности общей трактовки артисты недостаточно глубоко проникают в психологию Захара Бардина, Полины и других отрицательных персонажей. Но вся линия пьесы, связанная с героями-революционерами, прочерчена четко, искренне, взволнованно. Сцена, когда старик Левшин (А. Хюттен) уговаривает молодого Рябцова (Р. Штевезанд) пойти на каторгу вместо более нужного для дела товарища, звучит в этом спектакле так сильно, как она не звучала даже в некоторых замечательных постановках «Врагов». Именно эта и подобные ей сцены вызывали особенно живую реакцию в зрительных залах ФРГ — реакцию сочувственную или враждебную.

Разумеется, гастроли Дрезденского театра не могли пройти «гладко». Не только часть прессы (были прямые нападки на Горького), но и часть публики пыталась устроить обструкцию спектаклю «Враги». Однако верх в зрительных залах обычно одерживали те, кто приветствовал театр и пьесу.

Любопытен такой эпизод. Желая ослабить воздействие пьесы на зрителей, одна из газет заявила, что никаких параллелей между событиями, изображенными Горьким, и действительностью Западной Германии проводить нельзя, так как в ФРГ нет... классовой борьбы. Но бургомистр этого города сказал на приеме, устроенном в честь артистов из ГДР: «Признайтесь, что вы вставили в пьесу Горького кое-что от себя! Ведь в спектакле есть прямые намеки на ФРГ...»

Было бы неверно упрощать и тем более приукрашивать обстановку, царящую в Западной Германии, где реваншистская пропаганда сумела повлиять на довольно значительную часть населения. И все же не следует отождествлять то, что происходит здесь на поверхности, с глубинными процессами, совершающимися в сознании демократических слоев. Задача всех миролюбивых сил — плодотворно воздействовать на эти процессы. Вот почему заслуживают глубокой признательности театры ГДР, которые так хорошо поняли и воплотили неослабевающий боевой дух произведений Горького. Такой же признательности заслуживают издательства ГДР, делающие доступными для всех немецких читателей новые и новые горьковские творения.

* * *

Мы привели лишь отдельные примеры той полемики и борьбы, которая продолжается вокруг творчества М. Горького в печати капиталистических стран. И позитивные и негативные факты равно свидетельствуют о том, что попытки предать Горького и его наследие забвению обречены на провал. Интерес к нему живет и растет, несмотря ни на что. И в этом — знамение времени.

**КАК ИЗУЧАЮТ МАЯКОВСКОГО
В ГАРВАРДСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ**

В августе 1959 года во время научно-туристской поездки в США я имел возможность убедиться, что вместе с усилением интереса к Советскому Союзу в некоторых кругах американской интеллигенции вырос интерес и к русскому языку и литературе. Запомнилась, например, такая подробность. Осматривая Вашингтон и знакомясь с достопримечательностями этого города, мы беседовали с журналистами, которые и в это самое жаркое и влажное время года героически не покидали своих постов. Когда гид, сообщивший корреспондентам все, что ему было известно о членах нашей делегации, назвал меня и упомянул, что я много лет занимаюсь изучением творчества Маяковского, один из журналистов оживился и стал скандировать:

Да будь я
и негром преклонных годов,
и то,
без унынья и лени,
я русский бы выучил
только за то,
что им
разговаривал Ленин.

Признаюсь, я искренне расположился к этому журналисту, слушая в столице США хорошо знакомые строки, и, могу сказать, иностранный акцент был даже

приятен и нисколько не мешал правильной интонации, свидетельствовавшей о полном понимании их смысла и особенностей ритмики стиха. И хотя Маяковский все же известен в Америке сравнительно неширокому кругу людей, эта цитата означала в устах молодого журналиста, что и в США множится число людей, интересующихся русским языком и литературой, говорящих или, во всяком случае, понимающих по-русски.

Разве не о том же свидетельствует и выпущенный в 1960 году в Нью-Йорке солидный том избранных произведений Маяковского, где на одной странице дается их перевод на английский язык, а на противоположной — оригинальный русский текст?¹ Этот порядок публикации, все более приобретающий права гражданства (также на двух языках издана и очень внушительная антология русской советской поэзии в Италии), облегчает возможность знакомиться с русским текстом в оригинале и для тех, кто еще недостаточно овладел языком. В США переводы произведений Маяковского, сделанные для «Избранного» Максом Хейвардом и Джоном Ривеем, появляются впервые. Они получили высокую оценку профессора Гарвардского университета Романа Якобсона, чей отзыв открывает том избранных произведений «великого писателя двадцатого века» — так представлен американскому читателю Маяковский на обложке книги.

Переводы встретили положительную в целом оценку и наших специалистов. Особенно удался Макс Хейварду «Клоп». Лирические стихи даны Джоном Ривеем без рифм, и хотя не всегда передают поэтический дух подлинника, но довольно верно воспроизводят характер образности Маяковского. Во всяком случае, мы можем выразить свое удовлетворение по поводу того, что известная часть творческого наследия Маяковского благодаря этому изданию становится доступной американским читателям.

Можно спорить с мнением, высказанным профессором Р. Якобсоном и вынесенным на обложку этой книги, будто стихи, отобранные Патрицией Блейк — составителем и издателем, охватывают весь творче-

¹ V. M a y a k o v s k y, *The Bedbug and Selected Poetry*, New York, 1960.

ский путь Маяковского. В томе, включающем две ранние поэмы — «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник», — нет ни поэмы о Ленине, ни поэмы «Хорошо!». Могла бы быть полнее представлена и лирика (хотя бы отрывками из «Про это»). Но, как говорится, лиха беда начало. Будем считать, что начало переводам и издаванию Маяковского в США положено.

Мы готовы согласиться с Гаррисоном Солсбери, который на страницах «Нью-Йорк таймс» пишет: «Благодаря запоздалой, в некотором роде случайной попытке мы начинаем теперь знакомиться, по крайней мере, с некоторыми достижениями русской духовной жизни, имеющими этапное значение». И опять же скажем: «Лиха беда начало». В той же статье говорится: «Трудно поверить, что со дня смерти Маяковского минула треть века». Конечно, лучше начинать знакомиться раньше, чем позже, но в конце концов для настоящего искусства никогда не поздно. Важно лишь, чтобы известное или малоизвестное широкому читателю явление литературы другого народа не было искажено.

В составе «Избранного» имеются среди других такие стихи, как «Во весь голос», «Необычайное приключение...», «Разговор с фининспектором о поэзии», «Домой!», «Бруклинский мост», «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», комедия «Клоп». Это не так мало для начала знакомства с «некоторыми достижениями русской духовной жизни, имеющими этапное значение». В самом деле, ведь все эти произведения, характеризующие русскую духовную жизнь и достижения русской литературы после Октябрьской революции, не могли бы появиться на свет без нее и могут быть правильно поняты как явления русского духа и искусства только в свете борьбы за ее идеалы, имеющие общечеловеческое значение.

Задачу представления Маяковского американскому читателю во вступительной статье взяла на себя Патриция Блейк. И вот здесь русская поговорка: «Лиха беда начало», которую мы упомянули в том смысле, что всякое начало трудно, стоит только начать, а там пойдет, наводит на мысль о другой русской поговорке: «Лиха беда на кого не живет». Относится это к госпоже Патриции Блейк — критику.

Стихи Маяковского, отобранные ею же самой, дают

представление о мощном и обаятельном облике поэта-жизнестроителя, значение которого как заглавной фигуры поэзии советской эпохи, очищаясь от всего временного и наносного, становится от года к году все глубже и перспективнее. Цикл произведений, включенных в «Избранное», рисует нам Маяковского-бунтаря, гордого мятежника, выступившего в одиночку против буржуазного общества со своими знаменитыми четвермя «долой»: «Долой вашу любовь», «Долой ваше искусство», «Долой ваш строй», «Долой вашу религию». Эти «четыре крика четырех частей» его ранней поэмы могли родиться в сердце молодого поэта и вырваться из его груди только на том подъеме революционной волны, девятый вал которой — Октябрьскую революцию 1917 года — он предсказал в своей поэме с ошибкой на один год, сообщает Патриция Блейк, чтобы подчеркнуть его увлеченность, или, как она выражается, «отравленность» идеей революции.

Основное в «Избранном» — стихи, написанные после Октября, — «Необычайное приключение...», где поэт видит свою задачу в том, чтобы «светить» людям, доставлять радость им, сколь это ни трудно: «А мне, ты думаешь, светить легко? — Поди, попробуй! — А вот идешь — взялось идти, идешь — и светишь в оба!» — говорит Солнце Маяковскому. В мужественном «Приказе № 2 армии искусств» он призывает: «Товарищи, дайте новое искусство — такое, чтобы выволочь республику из грязи»; в стихотворении «Домой!» поэт провозглашает: «Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье»; в «Письме товарищу Кострову из Парижа о сущности любви» он, советский человек, объявляет и самое личное, интимное чувство источником творчества и двигателем общего интереса: «...любить — это с простынь, бессонницей рваных, срываться, ревнуя к Копернику, его, а не мужа Марьи Ивановны считая своим соперником»; в заключительном слове поэмы Маяковского «Во весь голос» он высказывает последнюю волю по поводу своего литературного наследия: «До самого последнего листка я отдаю тебе, планеты пролетарий». Поэт — патриот и интернационалист — говорит: «Пушкой нам общим памятником будет построенный в боях социализм». Из всего этого цикла произведений, представленных Патрицией Блейк, отобранных ею, воз-

никает образ поэта и человека нового мира, сознательно поставившего свое высокое мастерство на службу социалистической родине и советскому строю, образ труженика, который умеет приказывать самому себе и в этом видит родство поэта с Солнцем: «А мне, ты думаешь, светить легко?» — образ рыцаря без страха и упрека, который чувствует себя «должником вселенной, на горе платящим проценты и пени...». Да, это не просто — быть в авангарде первооткрывателей нового мира, не легко, а иногда и трагично запрещать себе, «становясь на горло собственной песне», делать то, что делать легко, но зато какое же счастье сознавать себя нужным народу: «Я счастлив, что я этой силы частица...» Во всем этом выражены в самом деле достижения русской духовной жизни, имеющие этапное значение. Вот какой облик поэта-жизнестроителя встает со страниц «Избранного», и другого облика у Маяковского нет.

Как же толкует Маяковского госпожа Патриция Блейк в своей статье? Во вступительной аннотации к книге сказано: «Патриция Блейк — критик и профессиональная журналистка, специалист по Советскому Союзу. Большая часть материала, содержащегося в предисловии, была собрана ею в результате бесед с друзьями Маяковского во время посещения России в 1955—1956 годы и в 1959 году». Я не могу судить о том, каким материалом располагала госпожа Блейк, но использование его носит какой-то странный характер. При этом даже объективные факты творчества препарируются совершенно произвольно. Страсть к широким обобщениям, к программным концепциям у Патриции Блейк обратно пропорциональна ее стремлению к изучению фактов, их накоплению, проверке и анализу. Социологию госпожи Блейк, ее трактовку «исторического фона» развития творчества Маяковского, трактовку, в которой она повторяет ставшие стандартными измышления буржуазной печати по поводу истории Советского государства, я оставляю в стороне. Странно другое: как можно браться за объяснение творчества Маяковского, поэта-трибуна, исходя из того, что для него сфера политики противоречит сфере его личности, что тема любви находится для него в конфликте с темой социалистического переустройства жизни? Ведь поэт прямо заявлял: «...я ж с небес поэзии бросаюсь в коммунизм, потому что нет

мне без него любви». Октябрьская революция вывела его из тупика одиночества. Между тем Патриция Блейк отказывается от основного принципа историка литературы — изучения творчества писателя в его развитии, храбро провозглашая свои ничем не доказанные «окончательные» истины: «Маяковский, поэт — лауреат Советского государства, был в действительности чужаком в русской литературе. Даже Гоголь, даже Достоевский не знали такого полного одиночества, как Маяковский. Уже двадцатидвухлетнему Маяковскому было ясно:

А такому,
как я,
ткнуться куда?
Где для меня уготовано логово?»

Далее следуют еще три или четыре цитаты из стихотворений Маяковского, аналогичные по смыслу, в которых поэт жалуется на свое одиночество, но все они взяты из произведений, созданных до революции. Только этими цитатами она пытается подкрепить свой вывод: «Жизнь Маяковского была спектаклем, о котором он говорит следующими словами:

Я душу над пропастью натянул канатом,
жонглируя словами, закачался над ней».

В сноске к цитате указывается — «Флейта-позвоночник» и в скобках — «1915 г.». Но эта аккуратность не делает утверждение более доказательным. Почему нет здесь ни одного из бесчисленных высказываний Маяковского о себе после революции как о «частице» целого, о том, что у него «общие даже слезы из глаз»? Но все это не касается автора вступительной статьи. Сразу после этой цитаты Патриция Блейк делает головокружительный прыжок через «горы времени» и объявляет:

«Все его роли в этом спектакле — революционера, пропагандиста, плакатиста, журналиста, актера, сценариста и довольно часто поэта (? — В. П.) — требовали массовых аудиторий. В течение почти 15 лет Маяковский, интимнейший из поэтов, колесил по России, переезжая из города в город, выступая с лекциями и декламируя свои стихи».

Известно, что поэт-трибун и до революции мечтал о массовых аудиториях, чтобы нести в них свои огнен-

ные слова — «душу вытащу... и окровавленную дам, как знамя». Революция открыла перед ним возможность общения с массовыми аудиториями. «Отношение рабочей аудитории обрадовало и утвердило в уверенности нужности поэмы»,— писал он в автобиографии по поводу поэмы «Ленин». Патриция Блейк легко отодвигает этот важнейший литературный документ (на который в другом месте она ссылается), чтобы построить экстравагантную версию о Маяковском над «пропастью» одиночества.

Автор вступительной статьи тщательно выискивает и коллекционирует подобные «экстравагантности», относящиеся якобы к биографии Маяковского, о которых Маяковский как бы специально предупредил в своем предсмертном письме: «...пожалуйста, не сплетничайте. Покойник этого ужасно не любил». Но Патриция Блейк именно это и любит. «Люди с склонностью к самоубийству страдали от него (от Маяковского.— В. П.) особенно сильно,— пишет она.— Мария из «Облака в штанах», часть 3, в действительности была семнадцатилетней девушкой, безнадежно влюбленной в Маяковского. После короткого увлечения он просто забыл о ее существовании. Через несколько лет она кончила жизнь самоубийством. Хотя Маяковского и нельзя считать ответственным за эту смерть, но все же он был виноват, написав сценарий «Как поживаете?» в 1926 году, в котором есть эпизод, высмеивающий этот факт».

Даже одна эта выписка из статьи Патриции Блейк может дать представление о том теоретическом и культурном уровне, на котором написано предисловие к американскому изданию сочинений «великого писателя двадцатого века». Если советский молодой аспирант-филолог не понимает того, что художественный образ не является зеркальным отражением действительности, то в соответствии с требованиями, предъявляемыми в наших институтах, он не может быть допущен к кандидатским экзаменам. Судя по предисловию Патриции Блейк к сочинениям Маяковского, это элементарное требование вовсе не является обязательным в американском издании для автора, поучающего тысячи читателей. И даже напротив. Исходя из тождества образа, созданного поэтом, и некой «семнадцатилетней девушки, безнадежно влюбленной в Маяковского», госпожа Блейк от-

крывает себе дорогу к самым неожиданным умозаклю- чениям. Ее уже ничто не сдерживает. Что это за де- вушка, откуда взяла Патриция Блейк свои сведения о ней, какое отношение имеет ее самоубийство, за кото- рое, по ее собственному мнению, Маяковского никак нельзя считать ответственным, к образу в сценарии «Как поживаете?» — понять невозможно. Но если ука- зания на общность прототипов образа Марии из «Обла- ка в штанах» и из сценария «Как поживаете?» произ- вольны, то не менее произвольно обвинение Маяковско- го в том, что он якобы «высмеивает» в своем сценарии несчастье человека, сломленного жизнью. Это нетрудно доказать, обратившись к подлинному тексту:

«123. Из темного угла газеты выходит фигура девуш- ки, в отчаянии поднимает руку с револьвером, револь- вер — к виску, трогает курок.

124. Прорывая газетный лист, как собака разрывает обтянутый обруч цирка, Маяковский вскакивает в ком- нату, образуемую газетой.

125. Стараются схватить и отвести руку с револьве- ром, но поздно — девушка падает на пол.

126. Человек отступает. На лице ужас».

Где же тут «высмеивание»?

Как видим, чтобы защитить произведения Маяков- ского от искажения их смысла американской «пропа- гандисткой» его творчества, достаточно обратиться к самим произведениям. Столь же несложно разобраться в тех домыслах, касающихся биографии Маяковского, основанных на прямых ошибках, произвольных допуще- ниях и насильственных сближениях, которые далеко уведут автора вступительной статьи из области истории ли- тературы в область слухов и сплетен.

«Его наглость по отношению к советским властям прогремела по всей Москве» — это говорится вслед за изложением сатирического стихотворения «Прозаседав- шиеся», которое, как известно, одобрил В. И. Ленин, о чем во вступительной статье умалчивается. Впрочем, исторический подход чужд мышлению госпожи Блейк, она предпочитает всякого рода «изысканные» построения, например, заявляет, что Маяковский принял Ок- тябрьскую революцию... от скуки: «...как показал его юношеский опыт, революция была тонизирующим сред- ством от смертельной скуки, владевшей им. Поэтому не

удивительно, что Октябрьская революция 1917 года застала Маяковского отдающим «приказы» по «армии искусства»: «Товарищи! На баррикады!.. — Улицы — наши кисти. Площади — наши палитры».

Такая связь между причиной и следствием, такой характер прагматического мышления, который проявила здесь госпожа Блейк, поистине удивительны.

Есть, однако, в этом введении и одна историко-литературная идея, которую П. Блейк почерпнула из статьи Р. Якобсона в Бюллетене библиотеки Гарвардского университета — на этот источник она несколько раз почтительно ссылается. Идея эта состоит в том, что сфера политики будто бы была чужда Маяковскому-лирику. В частности, Якобсон пишет: «...как официальная литературная тенденция Советской России, так и цензура, которой подвергал себя сам поэт, пытались подавить эту новую волну лирики» (Бюллетень библиотеки Гарвардского университета, т. IX, № 2, 1955).

Его статья сопровождает публикацию стихотворения Маяковского «Письмо Татьяне Яковлевой». Любопытно, что концепция «чистых» жанров — гражданской лирики и любовной лирики, вообще крайне искусственная и старомодная, вытщенная из затхлых учебников по теории словесности, очень далекая от существа новаторской поэзии Маяковского, терпит полный крах в свете именно этой последней публикации. В этой «новой волне лирики» (даже если понимать этот род поэзии столь ограничительно, как ныне делает Якобсон, то есть только как любовную лирику) создан прекрасный женский образ:

Ты одна мне
 росто́м вровень,
 стань же рядом
 с бровью брови,
 дай
 про этот
 важный вечер
 рассказать
 по-человечьи.

«Важный вечер», по-видимому, был посвящен выяснению отношений между автором — героем стихотворения — и адресатом письма, отношений глубоко личных, которые, однако, как об этом сразу же заявляет поэт,

не могут быть личными, не могут, так сказать, состояться как отношения личные, любовные, если в них не выражено основное и главное в содержании той эпохи и того общества, которое представляет герой:

В поцелуе рук ли,
 губ ли,
в дрожи тела
 близких мне
красный
 цвет
 моих республик
тоже
 должен
 пламенеть.

В очень серьезный разговор входит, как это почти всегда бывает у Маяковского, шутка — неожиданная и величественная: поэт ревнует предмет своей любви:

Вы и нам
 в Москве нужны,
не хватает
 длинноногих.
Не тебе,
 в снега
 и в тиф
шедшей
 этими ногами,
здесь
 на ласки
в ужины выдать их
 с нефтяниками.

И вот заключительный аккорд, уже не «волна», а грозный «девятый вал» лирики революции:

Не хочешь?
 Оставайся и зимуй,
и это
 оскорбление
 на общий счет санижем.
Я все равно
 тебя
 когда-нибудь возьму —
одну
 или вдвоем с Парижем.

Попробуйте отделить здесь проблему любви от отношения к революции, попробуйте, по Якобсону, уло-

вить, где здесь политика «подавляет» лирику и где здесь действует «как официальная литературная тенденция Советской России, так и та цензура, которой подвергал себя сам поэт»?

Ведь стихотворение это писалось не для печати. Рукопись его была подарена адресату и впервые была опубликована, когда адресат снял свой запрет, в Нью-Йорке, сначала лишь частично в журнале «Новоселье» в 1942 году, а потом полностью в Бюллетене библиотеки Гарвардского университета в 1955 году.

В 1956 году Р. Якобсон, будучи в Москве, принимал участие в одном заседании сектора Маяковского Института мировой литературы и поделился интересными сообщениями о своих встречах с Маяковским и о развитии литературоведческих работ в Гарвардском университете. Мы тогда еще не были знакомы с новыми публикациями Р. Якобсона и не знали, что Гарвардский университет подчинил себе ученого, чьи первые успехи в науке были связаны с изучением новейшей русской поэзии. Видимо, попытка противопоставить в поэзии Маяковского лирику политике продиктована профессору Якобсону официальной литературной тенденцией Гарвардского университета, для которого идеи поэзии Маяковского неприемлемы. Но ведь именно идеи, пафос Октябрьской революции породили все искусство этого великого писателя XX века, определили этапное значение творчества Маяковского как выразителя новой национальной русской культуры.

Р. Якобсон сообщил также о работе его учеников, изучающих в Гарвардском университете поэзию Маяковского. Он отметил докторскую диссертацию Вильямса Руди на тему «Маяковский в кино», в которой подробно освещен вопрос о месте сценариев Маяковского во всем его творчестве, а также диссертацию Стальберга «Символика ранних стихотворений и поэм Маяковского». Я мог бы дополнить эти сведения указанием на появившуюся в «Америкен славик энд ист юропиен ревью» в феврале 1960 года статью Чарльза Мозера «Несентиментальные путешествия Маяковского», посвященную зарубежным поездкам поэта и его произведениям о загранице (главным образом об Америке) и написанную под сильным влиянием работ Якобсона, с постоянными ссылками на них. Статья эта представля-

ет собой довольно подробный реферат, систематизирующий на основе трудов советских ученых факты о зарубежных поездках Маяковского, и могла бы служить полезным информационным материалом для американского читателя, если бы автор оставался в рамках объективности. Но, к сожалению, повторяя некоторые положения вслед за своим учителем, пытавшимся доказать, что Маяковский увлекся буржуазным образом жизни (кстати, это делает в своем предисловии и Патриция Блейк), автор ставит себя в несколько комичное положение. «К концу жизни Маяковского, — утверждает Чарльз Мозер, — буржуазные удовольствия стали для него более привлекательными, как это видно из поэмы «Красавицы» (1929 г.), где он признается, что «размяк характер и что все французские женщины в Гранд-опера кажутся ему хорошенькими...»

Что можно сказать о критике, который не почувствовал великолепной иронии Маяковского, пронизывающей все стихотворение:

Брошки — блещут...
 на тебе! —
С платья
 с полуголога.
Эх,
 к такому платью бы
да еще бы...
 голову.

Как видим, никак не удается американским комментаторам перевернуть смысл произведений Маяковского с ног на голову. Поэт крепко стоит своим искусством на почве утверждения советского образа жизни и отрицания, как выражается Чарльз Мозер, «буржуазных удовольствий».

Роман Якобсон и Патриция Блейк (я объединяю эти два имени, потому что автор вступительной статьи к избранным сочинениям Маяковского — последовательница профессора Гарвардского университета) хотели бы отделить идеи Маяковского от его искусства и взять себе «на вооружение» последнее. Но поскольку идеи, содержание невозможно отделить в искусстве ст образного мышления, то возникает необходимость изменить идеи, истолковать так смысл произведения, чтобы оно стало приемлемым. Профессор Якобсон объяв-

ляет «Клоп» лучшей русской комедией, трактуя ее как сатиру на собственные мечты поэта о будущем обществе, как «жесточайшую сатиру на лирическую стихию вообще, на лирику Маяковского в частности» («Русский литературный архив», под редакцией М. Карповича и Дм. Чижевского, Нью-Йорк, 1956, стр. 195). Патриция Блейк как верная ученица пишет в своей статье: «Роман Яacobсон отметил, что Маяковский высмеивал свои собственные юношеские надежды во второй части «Клопа». Пересказывая своими словами (при этом более грубо) материал статьи профессора Гарвардского университета, она заявляет: «В 1928 году Маяковский написал жесточайшую сатиру на коммунистическое общество — «Клоп». Этого Р. Яacobсон не говорил, но он подготовил ученицу, которая продолжила и реализовала его тенденцию, официальную литературную тенденцию Гарвардского университета. В чем ее смысл? Сатиру на недостатки общества, которые мешают ему на пути к коммунизму, сатиру смелую и резкую тем в большей степени, чем более она написана с позиций преодоления недостатков,— перетолковать как сатиру на коммунистическое общество. Для этого в ход идет самая грубая фальсификация.

В заметке о «Клопе» Маяковский, рассказывая о том, как он перерабатывал свою пьесу, прислушиваясь к мнениям массовых аудиторий — «по многочисленным читкам на комсомольских и рабочих собраниях», так определял смысл своей комедии:

«Клоп» — это театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы, рисовал плакаты и агитки. Это тема борьбы с мещанином».

Яacobсону требуется доказать, что «Клоп» — это «жесточайшая сатира на лирическую стихию вообще, на лирику Маяковского в частности». Тезис этот очень важен, потому что в дальнейшем под пером его ученицы «Клоп» становится «жесточайшей сатирой на коммунистическое общество». Роман Яacobсон хочет опереться на определение самого Маяковского. Вот как это выглядит:

«В одно время с «Письмами» Татьяне — ой и Кострову в том же Париже сочинялся и вскоре в Москве был закончен рвущимся обратно в Париж поэтом «Клоп», жесточайшая сатира на лирическую стихию вообще и на лирику Маяковского в частности. «Клоп»,

заверяет автор, это «театральная вариация основной темы, на которую я писал стихи и поэмы...». Здесь цитата обрывается. Но ведь Маяковский в следующей фразе утверждает: «Это тема борьбы с мещанином». Почему же не приведены эти слова поэта? Потому что они в категорической форме обнажают пафос комедии, исключая возможность домыслов в духе официальной тенденции Гарвардского университета.

Профессору ничего не остается, как подкреплять своим авторитетом упрощенные вариации собственных мыслей, изложенные его ученицей во вступительной статье к «Избранному». «Редакторская работа проделана с неподдельной любовью и глубоким пониманием поэта и его творчества», — пишет Р. Якобсон.

«Как мне самому нравится моя пьеса?» — спрашивал Маяковский в уже цитированной заметке о «Клопе» и отвечал: «Она мне будет нравиться, если она не будет нравиться обывателю». О вступительной статье Патриции Блейк можно сказать, что она сделала все возможное, чтобы понравиться американскому обывателю, пересловив свои невежественные историко-литературные рассуждения о Маяковском восторженной патокой славословия и пошлыми сплетнями. Не ее ли имел в виду Маяковский, когда писал:

Когда
у такого
спросим мы
желание
самое важное —
он скажет:
«Желаю,
чтоб был
мир
огромной
замочной скважиной.
Чтоб в скважину
в эту
взлезши на треть,
слюну
подбирая еле,
смотреть
без конца,
без края смотреть —
в чужие
дела и постели.

Едва ли эта позиция создает возможность для подлинного обмена культурными ценностями и подлинного проникновения в сущность иной национальной культуры.

Итак, ознакомление с тем, как изучают творчество Маяковского в Гарвардском университете, оставляет двойственное впечатление: с одной стороны, такие факты, как издание «Избранного», отвечают растущему интересу к русской культуре, способствуют ознакомлению с произведениями Маяковского в подлиннике и умению постигать особенности его стиха. С другой стороны, тенденция перевернуть Маяковского с ног на голову не может не вызвать нашего самого решительного протеста. Она безусловно вредна и с точки зрения интересов науки, и с точки зрения доброжелательного культурного обмена между нашими странами. Не лучше ли, не честнее было бы сказать о Маяковском — да, он был «агитатором, горланом-главарем», пропагандистом советского образа жизни, и ничего с этим не поделаешь. Иначе нельзя понять этого великого писателя XX века.

Я думаю, что такой подход обеспечит более высокий уровень подготовки литературоведческих кадров в Гарвардском университете и избавит руководство Научно-исследовательского центра по России при Гарвардском университете от возможности повторения такого конфуза, каким является выступление госпожи Патриции Блейк в роли критика Маяковского.

КАКОЕ ЗНАМЯ ОНИ ХОТЯТ ВОДРУЗИТЬ?

ПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

В журнале «Вэньбао» (№ 4 за 1964 г.) была напечатана статья Лю Шоу-суна «Водрузим знамя марксистско-ленинской критики». Автор напористо заявляет: «Мы непременно хотим в сфере истории литературы водрузить знамя марксистско-ленинской критики». Статья посвящена проблеме литературного наследия; она написана в том сверхреволюционном духе, который присущ многим китайским статьям в последнее время. Сейчас, когда пекинские теоретики развернули фронтальное наступление против творческого марксизма, направляя свои стрелы и против политики КПСС в области культуры и искусства, бесполезно отдать себе отчет: какое знамя они хотят водрузить.

Линия Коммунистической партии Советского Союза в области культуры проверена в идейных боях против ревизионистов, смыкающихся с буржуазной культурой, против носителей левацко-догматических тенденций. Последовательное осуществление этой линии позволило достигнуть успехов, которые признает сегодня весь мир.

Но вот уже несколько лет из Китая раздаются крикливые голоса, осуждающие советскую культуру. Кричат о перерождении социалистической культуры, о «сползании» ее на рельсы буржуазной идеологии, о том, что

деятели советского искусства «стали на колени перед американским империализмом» и т. д. и т. п.

Нам не пристало оправдываться перед крикунами. И если мы говорим об этих обвинениях, то лишь потому, что в условиях острого идейного столкновения между творческим марксизмом и догматизмом необходимо отчетливо и спокойно выяснить характер и значение этого конфликта по разным его направлениям.

Китайские руководители часто клянутся именем Ленина, не останавливаясь перед противопоставлением ленинизма принципиальным взглядам и практической деятельности КПСС, ее Центрального Комитета. В газете «Жэньминь жибао» была еще в 1960 году напечатана статья Линь Мо-ханя «Выше знамя идей Мао Цзэ-дуна в области литературы и искусства». Статья была затем издана отдельной брошюрой; видимо, ей придавалось определенное значение. Автор клянется именем Ленина, но о Ленине пишет в таком духе: «В. И. Ленин выдвинул положение о том, что литература и искусство должны быть частью партийного дела, должны служить широким массам рабочих и крестьян. Однако каким образом можно добиться того, чтобы литература и искусство действительно стали партийным делом, и каким образом можно добиться того, чтобы они действительно служили широким массам рабочих и крестьян, этого Ленин подробно осветить не успел. Исчерпывающее разрешение этих вопросов является великим вкладом товарища Мао Цзэ-дуна».

Ленин и культура социализма — это огромная тема, раскрытие которой показывает всемогущество творческого марксизма в решении самых сложных и тонких идейных проблем, в практическом претворении в жизнь идей партии. Ленин показал, как надо относиться к враждебной идеологии, непримиримо борясь с чуждыми социализму силами. Ленин учил, как надо привлекать на сторону социализма все силы культуры, поддерживая социалистическую культуру, сплачивая и укрепляя все новое и передовое в духовной жизни.

Для нас идеи Ленина — не что-то застывшее и окаменевшее, они развиваются и обогащаются в ходе исторического процесса. Претворять в жизнь идеи Ленина — значит идти вперед, творить новое, революционное. Но утверждение, будто китайские теоретики пошли даль-

ше Ленина, в лучшем случае вызывает улыбку. Спроса ли догматики бросают мысль о «незавершенности» взглядов Ленина?

В статье Линь Мо-ханя, в имевшем явно директивный характер докладе Чжоу Яна о задачах общественных наук идет речь о том, что Ленин учил рассматривать литературу и искусство как часть борьбы за социализм. Если бы они говорили только это, нам не о чем было бы спорить. Но бросается в глаза, как узко толкуют китайские авторы взгляды Ленина.

Ленин, развивая идеи партийности искусства, последовательно вскрывал связь произведений искусства с глубокими пластами народной жизни, борьбой социальных сил. Он показал все значение сознательной мысли для художественного творчества. Он отстаивал превосходство научного, материалистического мировоззрения над идеализмом и субъективизмом всех родов. Вспомним знаменитые слова о том, что для материалиста мир богаче, живее, чем он кажется, ибо научное познание открывает широчайшие перспективы познания и воплощения бесконечного и неисчерпаемого богатства действительности.

Рабочие и крестьяне, подчеркивал Ленин, заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на великое искусство.

Борясь за партийность литературы, Ленин настойчиво подчеркивал *своеобразие* литературного творчества. Он выдвинул задачу организовать обширное, разностороннее и разнообразное литературное дело, которое «всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию»¹.

Китайские теоретики используют ленинские цитаты как колотушку против тех, на кого им угодно приклеить ярлык «ревизионистов», и обходят живую диалектику ленинской мысли.

Диалектическую и творческую концепцию искусства пекинские теоретики подменяют своей, примитивно-утилитаристской, откровенно служебной и глубоко равно-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 101.

душной к искусству, пренебрегающей его спецификой. В их статьях разрывается единство идейного и художественного начал. Политический критерий мыслится отдельно от художественного. Гремят трескучие фразы о политике, о революции, и под эту стукотню протаскиваются положения, принижающие искусство.

Чжоу Ян, Линь Мо-хань говорят о ленинских взглядах на литературу так, как будто бы они сводились к примитивному требованию связи писателя с текущими кампаниями, а вопрос о руководстве — это вопрос об искоренении неугодного и административном воздействии на инакомыслящих. Литература низводится на служебную роль иллюстратора и комментатора тезисов об очередных задачах.

Художественное творчество дает широчайшую картину развития общества, оно помогает постигнуть общество в движении, в развитии и борьбе социальных сил, в многообразии характеров. Освещая светом прогрессивных идеалов всю жизнь человечества, оно воспитывает, духовно обогащает, поднимает и ведет вперед.

Взгляды китайских вульгаризаторов могут привести только к крайнему обеднению духовной культуры.

Советская эстетическая мысль стремится раскрыть во всей полноте и глубине огромные возможности, открываемые коммунизмом перед искусством. Догматики тянут назад — даже в решении тех вопросов, которые давно ясны для марксистской мысли.

Несколько лет назад марксистская мысль в нашей стране выступила против догматической трактовки типического. Догматики говорили о типическом как о прямом выражении социальной силы, упрощая до примитивной схемы сложнейшие вопросы художественного творчества.

Еще в 30-е годы стала ясной бесплодность вульгарного социологизма. Но влияние его осталось, и оно нашло свое выражение и в 50-е годы, в частности, в положении о типическом одного из докладов Маленкова. Духу догматизма, связанного культом личности с его сухой и холодной схоластикой и равнодушием к человеку, с его методологией нивелировки, вульгарный социологизм отвечал прямо и непосредственно.

Спору нет, через типическое, через образы художественного творчества выражаются в конечном счете со-

циальные отношения, но типическое возникает не из желаний проиллюстрировать общеизвестные истины. Типизация есть результат исследования и идейно-художественного осмысления писателем жизни, изучения людей, характеров, жизненных отношений и конфликтов, творческого воплощения их средствами искусства. И когда партийная печать подвергла критике примитивные, схематические формулы, она выступила в *защиту живой души искусства*, в защиту своеобразия художественного творчества от мертвящего социологического схематизма.

Ныне эти убогие схемы пытаются оживить некоторые теоретики из Пекина и их подголоски.

Сторонники догматических взглядов сочли необходимым вернуться к этому вопросу.

«Марксистская эстетика утверждает, что образ соответствует сущности социальных сил... Современные ревизионисты, преследуя свои подлые политические цели, прежде всего выступают с теорией об образе в качестве какого-то нового открытия... Ревизионисты утверждают, что образы соответствуют не сущности социальной силы и что индивидуализация является решающим условием типичности образов», — писал один из таких «теоретиков».

Но развития искусства нет без открытия нового, без создания живых, индивидуальных образов, без творческой разработки жизненных пластов, без открытия новых «поэтических материков», как говорил Маяковский. Образ художника тем полнее соответствует живой и развивающейся жизни, чем он глубже, смелее раскрывает явления действительности, обогащает наше представление о ней, дает идейно-эстетическую оценку. В вульгаризаторской критике искусство понимается лишь как иллюстрирование готовых лозунгов.

Догматики нападают на правдивое искусство, выражающее жизнь в движении, в ее глубине и сложности. Вульгаризаторы атакуют положения марксистско-ленинской эстетики об отношении искусства к действительности. Они даже не скрывают своего недоверия к реализму, к правде жизни. В статьях некоторых китайских журналов, в выступлениях ораторов на писательских форумах понятие правды жизни подверглось крикливому осуждению как неверное и «немарксистское».

Оказывается, «ревизионисты» прибегают к фальшивому лозунгу «писать правду», чтобы бороться против благородной обязанности литературы и искусства воспитывать народ в духе социализма и коммунизма («Вэньсюэ пинлунь», № 2, 1963).

Это отнюдь не чисто эстетический спор. Ленин писал в известном письме Н. Осинскому о значении правдивости и о силах, которым невыгодна правда:

«Самое худое у нас — чрезмерное обилие общих рассуждений в прессе и политической трескотни при крайнем недостатке *изучения* местного опыта. И на местах и вверху могучие тенденции борются против его правдивого оглашения и правдивой оценки. Боятся выносить сор из избы, боятся голой правды, отмахиваются от нее «взглядом и нечто», попросту верхоглядством...»¹

В этих словах — ключ к рассуждениям догматиков против правды искусства. В современном Китае «могучие тенденции» на местах и вверху борются против истины, против освещения истинного положения вещей. У пекинских вульгаризаторов нет уважения к идее, к истине; формирующим началом эстетики — и не только эстетики — стал откровенный и циничный прагматизм. Прислужническая «методология» деморализует научную и художественную мысль, расшатывает принципы, заменяя их догматически-бюрократическими предписаниями.

Китайские теоретики пропагандируют лозунг сочетания революционного реализма и революционного романтизма. Впрочем, в этом «сочетании» реализм оказывается явно на положении бедного родственника. Вот как, например, Го Мо-жо обосновывает необходимость романтизма: «Литература допускает воображение, преувеличение, и подлинно великий писатель должен на основе материалов действительности делать творческие обобщения, показывая типичных людей в типических обстоятельствах: такой процесс творчества, во всяком случае, можно назвать вымыслом, и потому сущностью литературной деятельности должен быть и романтизм».

Таким образом, обобщение, преувеличение, воображение — все это относится не к реализму, а к романти-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений. т. 54, стр. 237.

ческому искусству. Хорошенькое представление о реализме! Конечно, такой бедный и тусклый «реализм» надо подпирать костылями романтизма.

Мы также за революционный романтизм. Великое реалистическое искусство органически сочетается с революционной романтикой. Об этом много писал Горький. Впрочем, высказывания Горького пекинские теоретики также объявили превзойденными. Ли Хуэй-фань писал в журнале «Вэньсюэ пинлунь»: «Горький уже увидел необходимость сочетания реализма и романтизма в реалистической литературе. Но Горький не смог сделать еще один шаг вглубь в этом вопросе, научно разрешить его в теоретическом плане... Товарищ Мао Цзэ-дун впервые ясно указал, что наша литература должна быть сочетанием революционного реализма и революционного романтизма».

Трудно сказать, чтобы подобные фразы вносили ясность в вопрос, что же нового после Горького сказали китайские теоретики. Но общий смысл их высказываний становится ясен после проработки правды в искусстве, смелости раскрытия жизненных конфликтов и т. д. Когда «революционный романтизм» противопоставляют реализму и правдивости, тогда это понятие оправдывает уход от реальных противоречий современного Китая, помогает возвести в ранг шедевров искусства слащавые, бесконфликтные назидательные картины, украшательство и лакировку... Пекинским деятелям нужно такое искусство, которое показывало бы жизнь не такой, как она есть,— в революционном развитии, в живом диалектическом процессе, а такой, какой им *хочется ее видеть*. Им нужно, короче говоря, искусство, оправдывающее исторический субъективизм, авантюризм и произвол.

В сущности, «революционный романтизм» противопоставляется творческому методу социалистического реализма. Китайские теоретики идут назад от социалистического реализма, от интернационального опыта передового искусства.

Узкие, обедненные концепции развития культуры и искусства возникли у китайских теоретиков не случайно. Разногласия коренятся в конце концов в том, что

резко отличны наши представления о коммунизме, о путях, которые ведут к нему.

Марксизм-ленинизм разработал светлое и широкое представление об общественном строе коммунизма. Законом его развития является товарищеское сотрудничество всех людей, возможность всестороннего развития каждого на благо народа. Программа КПСС, документы съездов партии определяют содержание и задачи борьбы за это общество.

Китайские теоретики пропагандируют какой-то совершенно иной коммунизм. Равенство они подменяют нивелировкой, сознательность — внешним принуждением, идейность — подчинением, целеустремленность — слепой исполнительностью. Не так давно газета «Жэньминь жибао» одобрительно писала: «В народных коммунах организация труда милитаризируется, вся деятельность проходит в боевом духе, проводится коллективный образ жизни, что отвечает требованиям нынешнего положения, когда делается большой скачок». А ныне китайская печать призывает жизнь общества и самой Коммунистической партии Китая строить, опираясь на опыт армии. Все — на армейский образец! Будущее общество они представляют огромной казармой, где вся жизнь регламентирована.

Нет, не пуританское единообразие, не пепельно-серый покров унылого уравниательства, а многообразие, богатство всех форм жизни, широчайший разворот творческих возможностей общества и каждого его члена — вот что отличает подлинный коммунизм. Это высокоорганизованное общество, в котором сплоченность основана на сознательной активности всех, на динамической силе творческих отношений.

Враги говорят, что социализм — общество регламентации. Но социалистическая плановость и организованность враждебны той мелочной регламентации, идеи которой развивал донаучный, домарксистский, утопический социализм.

Формированию научного социализма предшествовали столетия утопических исканий. Эти искания двигало благородное стремление к новому, справедливому обществу, свободному от угнетения. Утописты не знали реальных путей к этому государству солнца, они созда-

вали умозрительные конструкции потому, что не чувствовали еще твердой почвы под ногами. На их представления об обществе ложился отпечаток монастыря или казармы, в которых они формировались.

Утописты отталкивались от анархии, хаотической стихийности собственнического общества. Они понимали, что общество будущего не должно быть ареной столкновения слепых сил — оно будет возвышаться над предшествующими формациями организованностью, зрелостью внутренних отношений. Но они не могли постичь подлинных сил, утверждающих новые общественные связи, не знали закономерностей, ведущих сложными путями к такой общественной гармонии, о которой человечество ранее и не могло мечтать. Вот почему *силы сцепления*, силы разрешения общественных противоречий и конфликтов оставались силами *внешними*. Только марксизм открыл законы преобразования человеческого общества и определил подлинную роль пролетариата и трудящихся масс, их сознания и воли в борьбе за переустройство общества.

Китайские теоретики пытаются на основе волюнтаризма и примитивно-уравнительного утопизма решать нравственные и эстетические задачи. Коммунистический гуманизм вызывает яростные нападки со стороны ревнителей казарменных отношений.

Чжоу Ян говорил о тех, кого он называет советскими «ревизионистами»: «Свернув пролетарское знамя революции, они подняли знамя буржуазной человечности, они отождествляют так называемый гуманизм с научным коммунизмом».

«Так называемый гуманизм» — это очень выразительно. Чжоу Ян нападает на Программу КПСС, на ряд марксистских трудов, вышедших в Советском Союзе. Гуманизм объявлен буржуазной идеологией!

Не случаен, видимо, тот яростный артиллерийский налет, который обрушился на фильмы советского кинорежиссера Г. Чухрая. В высказываниях Чухрая не все точно, в них есть положения, которые могли бы стать предметом товарищеского спора. Но в журнале «Вэнь-ибао» напечатана статья, в которой есть что угодно, кроме товарищеской полемики. Критик пользуется тем, что китайский зритель не видел таких фильмов, как «Чистое небо», «Баллада о солдате» (ведь лучшие со-

ветские фильмы не выходят на китайский экран). Чухрай обвиняется в том, что он смотрит на жизнь не так, как хотели бы этого китайские теоретики, он уделяет слишком большое внимание «личной жизни» людей. Режиссер раскрывает высокую человечность как достоинство героя «Баллады о солдате», а критик возмущается: подумать только, «все свое свободное время он (Алеша Скворцов) употребляет на то, чтобы помочь людям, их личному счастью, которому нанесла вред Отечественная война».

Китайский критик обвиняет создателей картины: «Куда бы ни ступила нога Алеша, почти на каждом шагу он сталкивается с последствиями той трагедии, которую приносит Отечественная война народу». Если художник говорит о трудностях и лишениях, значит, он «боится войны», «вымаливает мир» и... «стоит на коленях перед американским империализмом». Советскому режиссеру приписывается не более и не менее, как стремление... показать негуманность пролетарских революционных войн и осудить социализм и коммунизм. «Эти люди замахнулись мечом «гуманизма» на революционные классы».

Подобным критикам хотелось бы, чтобы советские люди показывали войну в соответствии с лозунгом «империализм — бумажный тигр». Вероятно, их бы устроило, если бы режиссер изобразил победу над германским фашизмом как легкую прогулку. Но ведь именно потому, что партия говорила народу всю правду об опасности фашизма, об угрозе, нависшей над страной и над каждым человеком, советский народ поднялся, напрягая все силы, и победил врага. Да и сейчас в лагере врагов социализма — не «бумажные тигры», и мы противопоставляем им не фразы, а реальную политическую, экономическую, оборонную мощь социалистического общества.

Китайские теоретики выступают против проникновения искусства в глубину реальных общественных отношений.

Коммунистическая мораль выражает интересы и идеалы всего трудящегося человечества. Коммунизм возродил и восстановил во всем значении простые нормы нравственности и справедливости, попиравшиеся эксплуататорами. Народные трудовые массы — это по-

давляющее большинство человечества; их интересы, выражаемые научным коммунизмом, — это и есть подлинные общечеловеческие интересы. Партия требует *классового подхода* к вопросу о гуманизме. Марксистское боевое и революционное понимание общечеловеческих интересов не имеет ничего общего с расплывчатым и абстрактным «гуманизмом» буржуазно-либеральных болтунов. С таким лжегуманизмом марксистская научная мысль, советская художественная литература ведут борьбу десятки лет.

Мы возвращаем гуманизму все прогрессивное содержание этого понятия. Китайские теоретики, провозглашая себя «революционерами», на деле выступают против революционного гуманизма. Методологически их полное отрицание любого гуманизма не отличается от принятия любого гуманизма либерально-ревизионистскими теоретиками. Только марксистско-ленинская мысль подошла к проблеме гуманизма научно, конкретно-исторически, связала ее с развитием общества, с интересами социальных сил.

Для нас решающее значение имеет, как художник понимает современного человека.

В китайской печати прошла шумная кампания по пропаганде «духа Лэй Фэна». Молодой солдат Лэй Фэн, погибший от несчастного случая, объявлен идеальным героем. Был опубликован его дневник, проникнутый духом слепого преклонения перед китайскими руководителями. Вот выразительный пример. В роте, где служил Лэй Фэн, купили машинку для стрижки волос солдатам. Там решили и в этом вопросе обходиться «собственными силами». Лэй Фэн взялся научиться парикмахерскому делу. Он пишет в дневнике: «Изучив произведения Мао, я нашел решение. Председатель Мао говорит: «Хочешь иметь знания, участвуй в практическом преобразовании действительности». Слова председателя Мао оказали на меня большое воспитательное воздействие, и я пошел в ближайшую парикмахерскую учиться».

На парикмахерском поприще Лэй Фэна ожидали неудачи — он испортил прическу первому же своему клиенту. «Но я не пал духом и снова взял книгу председателя Мао». В книге Лэй Фэн находит слова о том, что новое проходит трудный извилистый путь в своем раз-

витии. «Руководствуясь идеями председателя Мао, я воодушевился, отказался от дневного сна и снова побежал в парикмахерскую».

В сущности, такие герои, повторяющие заученные слова, воплощают собой не сознательность и активность, а пассивную жертвенность, самоограничение, самоотречение. Один из критиков пишет: «Мы воспитываем молодежь в *духе самоотречения ради общественных интересов...*» Но революция не требует, чтоб человек отрекался от себя. *Найти себя* в служении общему делу, видеть самоутверждение, а не пассивную жертву в самых самоотверженных поступках, связать личное и общественное в одно неразрывное целое, а не *подавлять личное* как что-то недостойное,— вот единственно правильный путь.

В ряде рассказов и очерков китайских писателей последнего времени эталоном поведения стал человек-винтик. Героиня повести Ван Вэн-ши «Хэй Фэн» расхваливается критикой за то, что ведет себя на заводе *послушно*, «у нее не бывает сложных размышлений».

В романе Чэнь Цань-юня «Благоухающая земля» коммунист Сюй Хо-чжао разговаривает с женой. Та спрашивает его: «Что такое коммунизм?» — «Я и сам не понимаю,— отвечает герой. — Но ведь у нас в партии много умных, башковитых людей, они всегда знают, что делать. Нам же, маленьким людям, нужно одно — всю жизнь следовать за ними».

Вспомним «Поднятую целину» — там ведь тоже простые крестьяне выбирают новый путь в жизни, но как многогранен их духовный мир, как по-своему осмысливает события каждый из них, как развито сознание личной ответственности, личной инициативы в героях!

Китайская пропаганда восхваляет слепую дисциплину, аскетизм и подавление человеческой личности. Догматики осуждают личный интерес, стремление к улучшению жизни, идеализируют бедность и отсталость. Но ведь смысл социализма заключается в том, чтобы дать людям счастливую жизнь, сделать их хозяевами всей жизни. Идея отказа от жизненных благ — глубоко реакционная идея, выгодная только эксплуататорским классам. Энгельс писал, что можно высказать революционные мысли, не твердя беспрестанно слова «револю-

ция». Но случается и наоборот: беспрестанно твердят слово «революция», а мысли оказываются чуждыми революции и социализму.

В газете «Гунжэнь жибао» была напечатана пьеса, в которой старый рабочий беседует с молодым. Молодой рабочий сознается старому в желании взять взаймы денег и купить себе часы, сорочку и ботинки. И вот как поучает его старый рабочий: «О чем ты не подумал? О том, что эти ботинки, часы и нейлоновая сорочка — это сугубо личные «мечты». Наша же отдаленная мечта, мечта рабочего класса, состоит в том, чтобы построить коммунизм, чтобы все человечество могло жить счастливой жизнью. А ты? Ты забыл, кто ты? Ты мечтаешь о том, как бы покрасивее одеться, ты думаешь о том, где бы занять денег, если их нет у тебя. Но ты не понимаешь, что такие разлагающие сознание стремления, как бы поест, одеться, повеселиться, только на руку буржуазии, которая старается подорвать здоровую идеологию рабочего класса, уничтожить революционность рабочего класса!»

Коммунизму чуждо это подозрительное отношение к стремлению быть сытым и иметь чистую рубашку. Конечно, эгоизм, мещанское сытое чавканье у своего корыта, обособление «своего» благополучия от общего счастья людей чужды социалистическому сознанию. Понятно и то, что дать часы 700 миллионам, одеть каждого в новый костюм, снабдить новыми ботинками — задача не простая. Но это не дает оснований рассматривать стремление к удовлетворению элементарных потребностей как нечто антиобщественное.

В эпоху великих побед научного коммунизма китайские теоретики шарахаются назад, к взглядам грубого, уравнилельного мелкобуржуазного коммунизма.

Но эти взгляды были основаны на самых примитивных представлениях как о потребностях человека, так и о средствах их удовлетворения. То был «аскетически суровый, спартанский коммунизм»¹, осуждающий всякое наслаждение, писал Энгельс. Для научного коммунизма характерно «отнюдь не отречение от наслаждения, а развитие силы, развитие способностей к про-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 20, стр. 18.

изводству и, следовательно, развитие как способностей, так и средств для наслаждения»¹.

Коммунизм — для человека! Для того и создается новый общественный строй, справедливый и светлый, чтоб все люди могли обрести достойную человека жизнь. Представлять человека только исполнителем распоряжений, только работником, пренебрегая его стремлениями, запросами его личности, — значит не понимать ни человека, ни коммунизм. В таком представлении нет основы новой личности — гармонического сочетания общественного и личного. Как бы ни «поднимали» такого героя, он лишен света больших идеалов, лишен перспективы, его личность, его воля и разум подавлены. Персонаж с цитатой вместо сердца не знает индивидуального начала, он не может жить ни в произведениях, ни в сознании читателей.

В китайской печати обсуждалось стихотворение поэта Гуань Юн-хэ «Кружным путем». Поэт рассказал, как секретарь райкома вечером после трудового дня возвращается домой и, подходя к плотине, видит на ней влюбленных, ведущих ласковую беседу. Секретарь райкома, не желая спугнуть влюбленных, сворачивает и идет домой кружным путем.

Начались споры — правильно ли поступил секретарь райкома, проявивший чуткость к влюбленной паре. Может быть, было правильнее подойти к молодым людям и напомнить им о производственных задачах? Критик Ли Чжи подвел итоги статьей, в которой все поставил на свои места:

«Человек, который изо дня в день погружен в производство, работу, учебу и только при встрече с возлюбленной не говорит об этом, а болтает о природе, цветах, снеге и луне, — вот что в самом деле удивительно... Я считаю, что мысли и чувства здесь нездоровые!»

И догматики ревностно искореняют «нездоровые чувства». Это искоренение приняло широкий размах, охватив литературу, театр, музыку, кино. Под аккомпанемент революционных криков китайские теоретики прокатываются чугунным катком по культуре.

И вот к чему это приводит.

¹ Журн. «Большевик», 1939, № 11—12, стр. 64—65.

Певец Ши Минь-синь сокрушается на страницах «Гуанмин жибао»:

«Когда народ моей страны проявлял волю и решимость, мужество и стойкость, самозабвенно боролся со стихийными бедствиями в течение трех лет подряд, мы распевали на сцене: «Меня не любишь ты, тебя люблю я, так берегись любви моей...» Разве это не распродажа среди слушателей таких товаров, как буржуазное освобождение личности, культ секса и индивидуализм. Объективно это способствовало ослаблению воли народа в борьбе» («Гуанмин жибао», 13 июля 1964 г.).

В статье Дай Ай-лянь говорится о классическом балете: «Из-за различных исторических причин балет беден идейным содержанием, в нем необычно мало тематики с активным содержанием. Некоторые произведения, признанные классическими, например, «Жизель», проповедуют буржуазную теорию человечности и примирения классов».

В статье «Танцевальное творчество и реальная жизнь» Лун Ин-пэй обрушивается на лирические танцы в балете:

«В особенности танцы, описывающие любовь, по изображенному в них чувству и идеям очень нездоровы. Посмотрите: любовное томление во дворцах феодальных вельмож, свидания разодетых буржуазных девиц и кавалеров, соблазнительность красивых женщин, коллективное заигрывание и увлечения молодежи, юношей и девушек. Что же это такое?»

Действительно, что же это такое?

Аморальная Кармен, невыдержанный Герцог, проповедница идеологии классового мира Жизель изгоняются со сцены. Певцы воспевают великого Мао и итоги работы народных коммун... Редакторы журналов, руководители театров искореняют живое и человеческое из произведений как противоречащее духу «самоотречения»... Какой же унылый, серый, безрадостный мир, без звуков и красок, без солнечных лучей, без движения ветра хотят создать эти «ортодоксы»! У них все написано, все регламентировано, все нивелировано. Нельзя подобрать лучшего названия этому, чем *казарменный коммунизм*, пользуясь словами Маркса. Это действительно коммунизм казарм, основанный на принижении человека, подавлении его, отказе от творческого начала!

На II съезде советских писателей тогдашний председатель Союза писателей Китая Мао Дунь говорил об успехах советской литературы после — I съезда: «...за это время славная советская литература глубоко отобразила творческий труд и героическую борьбу советского народа, создающего коммунистическое общество. Она играет все более и более активную роль в деле воспитания нового человека, она способствует росту нового, укрепляет морально-политическое единство советского общества. Она внесла огромный вклад в дело борьбы против колониализма, против «холодной войны», в дело защиты мира во всем мире и укрепления дружбы между народами всех стран».

Советская литература, говорил далее Мао Дунь, «никогда не рассчитывала на какие-либо похвалы буржуазных реакционеров и их подголосков. К чему же привели злобные нападки врагов? На этот вопрос можно ответить китайской пословицей: «Муравьи тшатся раскачать большое дерево — только людей смешат». Попытки врагов рассыпались в прах, а советская литература стояла и стоит непоколебимо, как горная вершина!»

Теперь китайские авторы изощряются в обличении советской литературы, а те слова и те пословицы, которые обращались против врагов социализма, обращают против нас. Суровые ревнители «революционного духа» свободно обращаются с фактами и не стесняются в выражениях.

В журнале «Вэньбао» была напечатана статья Ли Чжи, в которой молодые советские поэты объявлены битниками, разложившимися людьми, проповедниками капиталистического образа жизни. Критик утверждает, будто этим настроениям советская общественность и даже партия оказывают поддержку.

Но кто же не знает, что когда отдельные советские поэты проявили субъективистские настроения, коммунистическая партия, наша общественность по-товарищески указали на идейные срывы и ошибки, помогая освободиться от недостатков? Все знают также, что для нашей общественности, именно потому, что она заинтересована в высокой идейности, духовном здоровье искусства, неприемлемы грубость, метод проработки, огульные обвинения, стремление сделать из ошибки или ого-

ворки—преступление. Китайский автор скрывает, что ошибочные настроения отдельных писателей получили нас вполне определенную оценку. Он раздувает ошибочные тенденции точно так же, как это делает реакционная буржуазная печать, искажающая факты в своих антисоветских целях. Свои портреты он малюет шваброй, применяя одну черную краску. Какой характер носит эта критика, показывает хотя бы такой образчик. Прочитывая строки из лирического стихотворения молодой поэтессы, в котором есть слова: «Я счастья хочу, я замуж иду!» — китайский критик сурово замечает: «Счастье — это брак, это продолжение своего рода в потомстве. Вот и все, что понимает поэтесса под счастьем».

Критик, видимо, полагает, что счастье любви противостоит общему счастью, общественным интересам. Только хмурые ханжи, догматики в каждом проявлении человеческих стремлений видят нечто противостоящее интересам общества.

Суровый разнос критика из «Вэньбао» заставляет вспомнить такой случай из истории русской цензуры. Лет 140 назад царская цензура запретила лирические стихотворения поэта в переводе В. Н. Олина. Заключение цензуры об этих стихах было по-своему поучительно.

Поэт писал:

Один твой нежный взгляд
Дороже для меня вниманья всей вселенной!

Цензор замечает: «Сильно сказано. К тому же во вселенной есть и цари, и законные власти, вниманьем которых дорожить должно».

Поэт, расчувствовавшись, восклицал:

О, как бы я желал пустынных стран в тиши,
Безвестный, близ тебя к блаженству приучаться!

Цензор поучал: «Таких мыслей никогда рассеивать не должно; это значит, что автор не хочет продолжать своей службы государю для того только, чтобы быть всегда с своею любовницей; сверх сего, к блаженству

можно только приучаться близ Евангелия, а не близ женщины».

Сей ценитель был отделен от светлого мира искусства стенами своего темного невежества и административного рвения. И нельзя не пожалеть, что какие-то черты мрачного охранительства обнаруживаются в ортодоксальных фразах иных критиков.

Мы с законной тревогой наблюдаем за ростом откровенно националистических тенденций в китайской литературе. И здесь искусство поставлено на службу самой дурной политике. Тезис «ветер с Востока побеждает ветер с Запада» развивается и в историко-философских трудах, и в легковесных стихах, исполняемых с эстрады. Пекинские идеологи трубят о «классовом подходе», но вся система их националистических рассуждений — прямая измена революционным классовым принципам марксизма-ленинизма.

Недаром китайские руководители даже партийный гимн «Интернационал» приспособили к своим идеологическим установкам. В тексте гимна, который мы поем, говорится:

Никто не даст нам избавленья:
Ни бог, ни царь и не герой.

Во французском тексте написано: «Нет спасителя свыше — ни бог, ни цезарь, ни трибун» («Il n'y a pas de sauveurs suprêmes: ni Dieu, ni Cesar, ni tribun»).

Во французском тексте «Интернационала» звучала идея массового демократического движения, отрицающего раздувание роли личности. В русском тексте опыт борьбы с народническим индивидуализмом помог еще отчетливее выделить эту идею (вместо «ни трибун» — «не герой»).

Это двестише в Китае теперь «усовершенствовали» так:

Никогда не было спасителя Мира,
Нечего надеяться ни на богов, ни на императоров.

Упоминание о герое или трибуне, который не может дать избавления, как видим, исчезло после «редактирования» в новопекинском духе.

В инструктивном докладе Чжоу Яна содержатся странные рассуждения о том, что нужно взять, а

что отбросить из достижений зарубежной науки и культуры:

«Все то, что мы перенимаем из-за границы, необходимо усвоить и переработать так, чтобы оно обрело наш национальный стиль и колорит, стало нашим достоянием».

Но что значит придать национальный китайский стиль и колорит Шекспиру, Бальзаку, Горькому? Не значит ли это, что оправдан любой произвол, любое извращение понимания произведений искусства и литературы в стремлении «китаизировать» мировую культуру?

И вот мы видим, как «приспосабливаются» произведения классиков. В китайских газетах появляются одна за другой статьи о Горьком. Все они однолинейны, примитивны, поверхностны, во всех повторяется примерно одно: Горький — разоблачитель капитализма, он призывал ненавидеть старый мир.

Горький, стоявший у колыбели социалистического реализма, создал энциклопедию современной жизни, показал в движении, в действии все классы русского общества, идеологию этих классов, общественные отношения, старые и новые силы. Он создал образы русских людей, в которых воплощено все богатство русской жизни, выразил духовные силы народа, творящего революцию. Горьковский герой провозгласил в мрачной духоте старой России: «Человек — это звучит гордо...» Идеи социализма и революции, утверждения и борьбы были для Горького не сверху наклеенным ярлыком, а выводом из широкого и всестороннего познания мира. И вот идеи и образы гениального художника обедняют и используют для пустозвонства и политической трескотни...

Примерно так же изображается и Маяковский. Он обличал американский капитализм — значит, его можно представить чуть ли не сторонником тезиса о капитализме — «бумажном тигре». «Китаизированные» писатели приобрели «стиль и колорит» сегодняшних пекинских крикунов.

Китайские литературоведы работают над «Историей европейской литературы», первый том которой вышел из печати. Сомнений в направлении этой работы нет; авторы ее проникнуты дружным стремлением к вульгар-

ной проработке Боккаччо, Филдинга, Радищева и т. д. В «Гуамин жибао» написано, что это «первый радостный успех в области критического усвоения иностранного литературного наследия с применением марксизма-ленинизма и идей Мао Цзэ-дуна» (21 июня 1964 г.). Но автор статьи Люй Юань-мин все же недоволен сделанным. Недопроработан Филдинг, не объяснена «ограниченность» «Слова о полку Игореве», мало сказано о сентиментальности и идеях бездумного наслаждения у Бёрнса, да и раскрытие отрицательных черт Лафонтена, Ломоносова, Гольдони и других не устраивает критика... Критик взывает: навались, братцы, атакуй генералов-классиков... Что ж, подождем второго тома. Сколько «радостных успехов» еще ждет нас!

Вот, на выборку, несколько оценок, из которых, как растение из зерна, вырастают эти завтрашние успехи:

«Преклонение перед духом Шекспира, Бальзака и других в литературе и искусстве служит спасению капитализма, находящегося при последнем издыхании. Но даже Шекспир не сможет... приостановить развитие социалистического театрального искусства» (газета «Цзефан жибао», 21 января 1964 г.).

«Если бы старик Шекспир был жив, он бы подумал так: хотя в моих произведениях тоже содержится нечто реалистическое, но моим произведениям так же, как земле до неба, далеко до драматических произведений китайского народа современной эпохи» (газета «Вэньхой бао», 5 января 1964 г.).

«Вовсе не случайно, что в поздний период творчества Бетховен из смелого борца превратился в проповедника, занимающегося разглагольствованиями о мире. Мечты Бетховена не могут быть нашими сегодняшними мечтами, звуки его музыки никак не могут быть звуками нашей музыки» (журнал «Жэньминь иньюэ», 21 января 1964 г.).

Право, все это было бы смешно, если б не было так грустно...

Критик Ло Да-ган взялся на страницах «Жэньминь жибао» за разъяснение творчества Ромена Роллана. За ним последовали и другие. Великого писателя проработали за мелкобуржуазный гуманизм, обрушились на «жан-кристофство», увидели в его творчестве страшную угрозу для воспитания молодежи, но не увидели в про-

изведениях писателя ни картин народной жизни, ни светлых порывов, ни революционных стремлений.

«Есть и такие,—пишет критик Фэн Чжи,—кто из произведения Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», созданного в эпоху Возрождения, вырывает одну-единственную заповедь Телемского аббатства «Делай что хочешь» и превращает ее в свой собственный девиз...»

Что же, вероятно, есть и такие читатели в Китае. Но, может быть, им стоит посоветовать глубже разобраться в идеях и образах Рабле? Жизнерадостное свободомыслие Возрождения стремилось не к паразитизму и произволу. Рабле нарисовал сцены жизни, свободной от внешней принудительной регламентации, где все дела ведутся по указанию здравого смысла и разума, соответствуя общему удобству и надобностям. Рабле ведь писал, что свободная, благородная мысль людей отвращается от пороков и толкает к добродетели. Дух Возрождения, дух Рабле бесконечно ближе нам, чем эгоистам, ищущим красивого оправдания своей индивидуалистической узости.

Поговорив о Рабле, Гете, Стендале, Толстом, Ибсене и отметив «негативное влияние» некоторых мотивов их творчества, автор продолжает: «Хотя такое негативное воздействие проявляется среди меньшинства интеллигентной молодежи, но если мы не пресечем его и не будем защищаться, то оно сможет получить распространение в определенном кругу и стать бедствием, которое нанесет ущерб социалистической революции». Наговорив столько страшных слов, автор, вероятно, и сам испугался... Но это не свидетельствует ни о правоте, ни о силе мысли его.

Наше литературоведение, стоя на позициях историзма, видит в творчестве корифеев литературы и проявления их исторической ограниченности, но сводить все творчество художников к их *слабым сторонам*, не умея воспринять *сильных сторон*, — это значит не уважать культуру и не надеяться на собственные духовные силы.

В статье «Водрузим знамя марксистско-ленинской критики», которая упоминалась выше, так говорится о великих критических реалистах прошлого века:

«Писатели такого реализма, как бы прогрессивны они ни были в свое время, по своему мировоззрению всегда принадлежат к системе буржуазной идеологии.

Самая родная их сердцу идеология не переходит границ буржуазного индивидуализма и гуманизма».

В сущности, эта «концепция» целиком отдает буржуазной идеологии критический реализм, не усматривает противоречий во взглядах и творчестве великих писателей прошлого, замечает в них элементы отжившего, но не видит зерен будущего. Так оправдывается самое бесшабашное огрицание наследия. Это вульгаризаторство может повести только к изоляции социалистической культуры от наследия прошлого.

Тот же Чжоу Ян категорически заявил: «На плечи наших историков ложится задача написать всемирную историю с марксистско-ленинских позиций. Нас не может удовлетворять пользование всемирной историей, написанной зарубежными учеными».

Бедная всемирная история, по которой хотят пройти сапогом националистического догматизма! История, переписанная с шовинистических позиций, освобожденная от влияния «зарубежных ученых» (в том числе и марксистов), изуродованная доктринерскими представлениями,— можно представить, каким будет она надругательством над историей и культурой...

У узколобых сектантов нет идей, ведущих вперед, есть шаблоны и догмы, тянущие назад. Их «философия культуры» — мрачная, косная и недобрая. Подобному пониманию идейных основ искусства соответствует и уровень руководства делом литературы и искусства. Отношение к интеллигенции у китайских руководителей отличается казарменной размашистостью и категоричностью. Фальшивый призыв «Пусть расцветают все цветы» оказался не в состоянии скрыть, что руководство творческими делами осуществлялось и осуществляется приказными, солдатскими методами. Но нельзя выравнивать культуру, как выравнивают воинский строй!

Служение делу социализма помогает собрать под знаменами революции все честное, передовое, близкое народу. Опыт нашей коммунистической партии — это, в частности, опыт борьбы за творческие кадры, за сплочение интеллигенции в борьбе за дело народа.

Линь Мо-хань так пишет о месте демократических писателей в современной китайской литературе:

«Социалистическая литература должна развивать и защищать социалистический строй, пропагандировать

коммунистическую идеологию, и те писатели, те работники искусства, которые не являются социалистами и коммунистами, не обладают коммунистическим мировоззрением, ни в коем случае не могут справиться с этой задачей... Так называемые попутчики шли с нами в первой демократической революции, одобряли демократическую революцию, но при переходе к периоду социалистической революции они уже не желают идти дальше, хотят расстаться с революцией».

Линь Мо-хань приводит в качестве примера имя большого поэта Ай Цина. Логика ясна, и логика эта троцкистская: тех, кого китайские руководители называют попутчиками, они легко записывают в число правых, ставших противниками революции. Это почти дословно совпадает с троцкистской постановкой проблемы попутничества. Так оправдывается практика отсечения негодных.

До сих пор как на средство от идеологических болезней указывается прежде всего на участие в физическом труде. Грубое вмешательство в творческий процесс, пренебрежение к инициативе художника выдается за нечто новое и революционное.

Драматург Лань Чэн так делится в печати «опытом» создания пьесы о положительном герое — коммунисте из народной коммуны:

«В начале сентября прошлого года я доложил тезисы пьесы провинциальному комитету КПК. Провинциальный комитет одобрил и помог исправить эти тезисы... При обсуждении тезисов председательствовал лично секретарь комитета, а после обсуждения заведующий отделом пропаганды собственноручно помогал править пьесу. Секретари городских комитетов несколько раз созывали собрания, чтобы критиковать пьесу и выдвигать предложения... Ради исправления пьесы товарищи провели немало бессонных ночей, а некоторые в трогательных местах не могли удержаться от слез. Эта бескорыстная помощь воплощает коммунистический дух товарищеской помощи и глубоко взволновала меня. В сравнении с ней я сам оказался отстающим: например, мне было больно, что сокращаются эпизоды, к которым я питал пристрастие. Вначале я смотрел на свое сочинение как на собственного ребенка: самому можно о нем заботиться, а если позаботятся другие, то сердце болит. Потом

я отослал этого ребенка в ясли и вначале чувствовал беспокойство, а потом обнаружилось, что о нем позаботились лучше меня, и я совсем успокоился».

Нам, пережившим влияние культа личности, особенно ясно, насколько пагубна такая бесцеремонность, такое примитивное представление о процессе художественного творчества, такая обезличенность самого художника!

Ленин выступал против либерального капитулянтства. Вместе с тем он неизменно предостерегал от сектантской узости, от групповой замкнутости. Он говорил Луначарскому: «Если вы позволите произойти процессу рассасывания наших коммунистических начал, если вы растворитесь в беспартийной среде, это будет величайшее преступление. Но если вы замкнетесь в сектантскую группу, в какую-то касту завоевателей, возбудите к себе недоверие, антипатию среди больших масс, а потом будете ссылаться на то, что они-де мещане, что они чуждый элемент, классовые враги, то придется спросить с вас со всей строгостью революционного закона»¹. Это линия, которую партия последовательно осуществляет.

В истории советской культуры мы встречались и с «левацкими», нигилистическими, пролеткультовскими и рапповскими, и с либерально-ревизионистскими извращениями, и с ошибочными представлениями о формах и методах руководства в области культуры, но у нас коммунистическая партия внимательно следила за идеологическим фронтом и в нужный момент говорила свое твердое и мудрое слово. В Китае ныне догматическое и националистическое вульгаризаторство в области искусства стало официальной политикой, проводимой государственным и партийным аппаратом.

Но вряд ли можно собрать серьезные силы под таким знаменем!

В Пекине учитывают каждое наше выступление, каждую статью и книгу с критикой догматиков, ведут список, как там говорят, «антикитайских выступлений».

Нам близко и дорого все передовое в китайской культуре и литературе, вклад писателей и художников в сокровищницу мировой культуры. В Китае есть талантли-

¹ «В. И. Ленин о литературе и искусстве», «Художественная литература», М. 1967, стр. 677.

вые писатели, артисты и режиссеры, работники кино и изобразительных искусств. Среди их работ есть немало ценного и интересного, но думается о том, насколько больше могли бы они сделать, если бы не давление догматических вульгаризаторских пут.

Будет правильно сказать, что идейная агрессия пекинских националистов и догматиков направлена также против лучших традиций, лучших стремлений китайской культуры и литературы. Наша борьба за идеи интернационализма отвечает глубочайшим стремлениям и интересам самого китайского народа, его деятелей культуры!

Воинствующие враги диалектики выступают не только против теории, с которой они не в ладах; они выступают *против самой жизни* — многогранной, развивающейся, противоречивой, понять которую нельзя на основе догматических представлений. Они выступают против культуры нового, социалистического мира, ее гуманистического идейного содержания, против широты и новаторской смелости взглядов ее работников и творцов.

Отказавшись от точки зрения научного коммунизма, от революционного опыта социалистических стран, китайские руководители закономерно оказались под влиянием самых отсталых взглядов. Они воскрешают представления домарксистского, примитивного, уравнилельного социализма, сочетающиеся у них с остервенелым национализмом.

Когда Бакунин пытался выдать за революционную истину свои убогие взгляды на будущее общество, на социальную борьбу, на роль насилия, Маркс назвал эти взгляды прекрасным образчиком казарменного коммунизма. Он подчеркнул, что ничего социалистического в них нет и что для разрушительных анархистов характерно доводить «до крайности буржуазную безнравственность»¹.

И дальше: «Все мерзости, которыми неизбежно сопрождается жизнь деклассированных выходцев из верхних общественных слоев, провозглашаются ультра-революционными добродетелями»².

Подавление личности, обеднение духовного мира, нивелировка потребностей человека, отказ от идей гума-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 18, стр. 415.

² Там же, стр. 426.

низма, националистическая узость и недоверие ко всему, даже прогрессивному, что идет из-за рубежа,— все эти начала способны оказывать только разрушительное действие на развитие культуры. Следует сказать и о том, что левацкое вульгаризаторство способствует росту ревизионизма, создает для него питательную среду, да к тому же используется буржуазно-идеалистическими и ревизионистскими эстетиками в их попытках дискредитации коммунизма.

Так же как Маркс в свое время отмежевался от казарменного коммунизма и вел борьбу с его идеологами и поборниками, научный социализм нашего времени отмежевывается от идеологов казарм и ведет с ними борьбу. Мы боремся за завтрашний день, за всесторонний прогресс культуры, развитие всех ее внутренних сил. Мы спорим с пекинскими теоретиками не по частностям — мы защищаем *коренные интересы цивилизации*, философию социалистической культуры, *ее исторические судьбы*.

И в этой борьбе творческий марксизм победит!

1964

НЕОБХОДИМОЕ ПОСЛЕСЛОВИЕ

Публикуемая выше статья написана четыре года назад. С тех пор в культурной жизни Китая произошли большие изменения. Сообщения из Китая сейчас весьма затруднены, но совершенно ясно, что подтвердились худшие опасения, которые уже несколько лет высказывали деятели советской культуры. Так называемая «культурная революция», развернутая в Китае на основе антимарксистских, антиленинских взглядов, привела всю общественную и культурную жизнь страны к тяжелейшим последствиям, поставив под угрозу социалистические завоевания китайского народа.

«Культурная революция» в сущности является огромной всеохватывающей идейно-политической чисткой. Эта чистка направлена на изменение идейно-политических основ всей жизни китайского народа. Она направлена против людей, не желающих быть раболепными сторонниками Мао Цзэ-дуна и повторять, как принято в Китае: «Идеи Мао Цзэ-дуна являются наивысшими нормами всех наших высказываний и действий».

«Наивысшими нормами» провозглашаются ныне антисоциалистические, антидемократические взгляды, враждебные коренным революционным интересам народов, в том числе китайского народа. «Культурная революция» направлена на утверждение национализма и антисоветчины. Это — движение против прогрессивной культуры, подлинно революционных духовных ценностей, против идей научного коммунизма. Развернулось форменное наступление против интеллектуальных сил, против разума. «Культурная революция» проводится методами насилия и террора, что уже само по себе разоблачает ее.

Ленин призывал овладеть для построения социализма всеми достижениями культуры, всеми средствами современной техники, методами современного управления. Нельзя насильем, приказом, угрозами, винтовкой решать вопросы развития духовной жизни. Но в Пекине винтовка провозглашается универсальным способом решения общественных проблем. Это — лучшее свидетельство неспособности пекинских лидеров организовать культурную жизнь нации.

В Китае после победы народной власти был создан ряд серьезных произведений реалистической литературы. Произведения Чжао Шу-ли, Чжоу Ли-бо, Ай Цина — талантливые произведения, посвященные жизни народа. В них отражены новые процессы жизни китайского общества, даны новые характеры людей. Ныне прогрессивная, реалистическая литература, завоевавшая признание и авторитет, разгромлена во имя торжества национализма, гегемонизма, антисоветчины, во имя того «казарменного коммунизма», который все укрепляется в современном Китае. Художественное творчество подавлено, уцелевшие печатные органы заполняются крикливыми славословиями и разнузданными «проработочными» статьями, выдержанными в духе площадной брани и хулиганских угроз.

Казарменный, грубый, уравнилельный коммунизм в своей основе враждебен социалистической идеологии и культуре. Он основан на отрицании духовного богатства, на подавлении человеческой личности, ограничении и нивелировании общественной жизни. Идеология китайских лидеров вступает в непримиримое противоречие с научным коммунизмом, великим гуманистическим и

творческим учением, со всем опытом международного коммунистического движения.

Пекинские лидеры стремятся подавить материальные и духовные потребности, ограничить запросы людей, чтобы создать гигантский муравейник с 700 миллионами исполнительных муравьев. Это им нужно прежде всего для того, чтобы направить силы и средства на увеличение военно-технического потенциала, в том числе и ракетно-ядерного оружия, для достижения своих авантюристических, гегемонистских целей. Ради этого они кокетничают с американским империализмом, с реваншистскими силами ФРГ и Японии. Они воспитывают народ в агрессивном, истерическом, антикоммунистическом духе. Воинственный национализм, великодержавный шовинизм являются неотъемлемой частью идеологии китайских лидеров.

Все это свидетельствует о политическом и моральном падении пекинских руководителей. «Культурная революция» стала движением за разгром китайской культуры. Нельзя не отметить, что пекинские лидеры проявляют все большее недоверие к художникам, к людям самостоятельной мысли. Направо и налево сыплются огульные обвинения, угрозы, все чаще приходят сведения о репрессиях, которым подвергаются передовые деятели культуры. Логика внутренних распрей, борьбы за власть приводит к тому, что многие из тех, кто еще вчера распинаялся в преданности Мао Цзэ-дуну и раболепно повторял его мысли (подобно Чжоу Яну и Линь Мо-ханю), сегодня оказываются разоблаченными в качестве членов «черной шайки». И кто предскажет, какие удивительные метаморфозы возникнут завтра в этом кровавом хаосе...

В печати опубликованы выразительные слова Мао Цзэ-дуна: «Во многих организациях до сих пор господствуют «покойники», многие коммунисты горячо поощряют феодально-буржуазное искусство, но у них не находится желаний поощрять искусство социалистическое» («Гуанмин жибао», 6 декабря 1966 г.). Союзам творческой интеллигенции Мао адресовал огульные и злобные обвинения: на протяжении 15 лет работники литературы и искусства в основном «не проводили в жизнь политики партии. Они восседали барами в своих кабинетах, не сближались с рабочими, крестьянами и солдатами и не отображали социалистической революции и социалисти-

ческого строительства. А в последние годы они находятся на грани перерождения в ревизионистов».

Нетрудно понять, что такие высказывания должны оправдать глумление и расправы над честными и талантливыми людьми.

Не случайно и то, что так усилилась, развернулась в самых непристойных, грубых формах борьба китайских «теоретиков» и «критиков» против советской литературы. Происходит своеобразное «соревнование» — кто громче и грубее обругает Шолохова, Твардовского, Симонова, Эренбурга и других советских писателей. Эти авторы объявлены «ревизионистами», «капитулянтами», «слугами американского империализма» и т. д. Но если идеи и образы передовой литературы, отстаивающей идеи социализма и разоблачающей его врагов, несущей правду новой жизни, оказываются враждебны пекинским крикунам — это разоблачает прежде всего злобное ничтожество этих крикунов. Неистовые атаки антисоветчиков на нашу литературу являются доказательством правильности ее идейно-творческих начал.

Жизнь раскрыла антигуманный смысл «культурной революции», аморальной и циничной, глубоко враждебной прогрессивным традициям и современным революционным задачам духовной жизни в Китае. В Китае все определеннее проявляет себя военно-бюрократическая диктатура, держащаяся у власти методами террора и кровавого подавления «инакомыслящих» и «подозрительных». Советская печать справедливо указала, что если эти основы утвердятся, это будет означать коренное изменение характера власти. Не исключен большой исторический зигзаг в развитии китайского общества.

Но мы верим, что нынешние события в Китае — исторически преходящий этап развития этой страны. Мы верим в творческий дух китайского народа и в его передовые силы, сохраняем уважение к созидательным силам многовековой китайской культуры. Эти силы, сегодня подавляемые, унижаемые крикунами и хулиганами, еще скажут свое слово, еще проявят свой творческий дух, который невозможно подавить никаким крикунам.

Январь 1968 г.

ШКОЛА ЛИЦЕМЕРИЯ

1

В связи с приближающейся замечательной датой — 100-летием со дня рождения М. Горького — во многих странах мира стали появляться новые исследования его жизни и творчества, новые статьи и книги о нем. Иначе обстоит дело в Китае. Если не считать некоторых листовок — дацзыбао и некоторых смутных, двусмысленных намеков в китайской печати (о них речь пойдет ниже), здесь невозможно ощутить приближение горьковского юбилея. Факт этот знаменателен сам по себе.

Китайский народ знает и любит творчество М. Горького. Почти все горьковские произведения переведены на китайский язык и изданы в Китае, — многие из них переводились и издавались по нескольку раз. По свидетельству Лу Синя и других крупнейших революционных писателей Китая, ни один из иностранных художников слова не оказал такого могучего влияния на китайскую литературу XX столетия, как Горький. Еще несколько лет тому назад в Китае протестовали против отнесения Горького к числу «иностранцев писателей» — до такой степени он воспринимался здесь как свой, как родной. И вот — столь странная «подготовка» к его столетию...

Невольно вспоминается, как отмечалось в китайской печати в 1963 году 95-летие со дня рождения М. Горького. Тогда там появилось множество статей о нем, статей хвалебных, сверххвалебных. Однако, перечитывая сей-

час эти статьи, появившиеся как по команде и столь похожие друг на друга по построению, аргументации и приемам полемики, словно их писал один человек, начинаешь понимать, что именно они обозначили переход от прежнего искреннего уважения к М. Горькому и восхищения им к сегодняшнему настороженному молчанию. Именно та шумная, трескучая кампания «в защиту Горького» подготовила почву для борьбы против него, против его традиций. Ведь «защищали» Горького в 1963 году в китайской печати от... советской литературы, которая якобы «отреклась» от него, «предала» его традиции. Ведь те похвалы по адресу Горького уже таили в себе отрицание основ его творчества и его общественной деятельности, главных его идей и стремлений.

Стоит вернуться сейчас к тем статьям. Поучительно присмотреться к тому, какое реакционное содержание может иной раз скрываться за архиреволюционной фразеологией.

2

В статьях, опубликованных в 1963 году в китайской печати, был предпринят — под флагом, «защиты» горьковских традиций от «ревизионистов» — фронтальный пересмотр идей М. Горького. Особенно большое внимание было уделено вопросу о том, как понимал он правду.

Е И-цунь в статье «Революционные традиции и боевой дух Горького» («Хунци», № 6, 1963) писал: «Они не могут или не смеют дать ответ на тот вопрос, который был когда-то выдвинут Горьким: что же такое правда? какая правда нам нужна?» Ответ на этот вопрос Е И-цунь увидел в следующих суждениях Горького из его «Беседы с молодыми ударниками, вошедшими в литературу» (1931): «...для чего нам нужна правда и какая? Какая правда важнее? Та правда, которая отмирает, или та, которую мы строим? Нельзя ли принести в жертву нашей правде некоторую часть той, старой, правды? На мой взгляд, можно. Мы находимся в состоянии войны против огромного старого мира: черт бы его побрал с его старой правдой! Нам необходимо утверждать свою»¹.

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, стр. 63—64.

Вырванные из контекста, из всей системы суждений Горького по этому вопросу, который охарактеризован в той же «Беседе» как «чрезвычайно сложный и трудный», эти слова Горького могут быть поняты так, будто революционному писателю нужна не вся правда, а только часть ее, будто существует такая правда, знание которой бесполезно и даже вредно, будто есть две «правды» — полезная и вредная. Отсюда легко сделать вывод, что надо сузить критические задачи литературы. Между тем горьковское решение этой проблемы имело совершенно другой смысл, как это явствует из следующего места «Беседы»: «Я вовсе не отрицаю самокритики, совсем нет. Но почему непременно надо оглядываться назад с таким усердием, с каким это делается, почему нужно обязательно отмечать недостатки человека, его дурные черты?.. Я вовсе не против того, чтобы человеку дать трепку. Но дело не в этом, а в том, чтобы выхватить из жизни в ярких картинах волю к жизни, к победе, к изумительной стройке, к освоению мира, всего мира. Ведь то, что делается в Китае, Италии, Испании, во всем мире, объясняется не только экономическим кризисом и безработицей, но и действием энергии, исходящей из Союза Советов»¹.

Очевидно, что у Горького шла речь не о том, чтобы закрывать глаза на часть правды, а о том, чтобы научиться видеть в действительности главное, то, что определяет ее развитие, и не заслонять это главное второстепенным, несущественным, тем, к чему нельзя применять высокое понятие «правда». Иными словами, Горький отнюдь не желал, чтобы литература обходила какие-то стороны правды; напротив, он хотел, чтобы она шла к правде как можно более прямым путем и охватывала ее как можно более полно и глубоко. Он считал это главной задачей литературы.

Понимали ли это авторы статей, опубликованных в китайской печати? Разделяли ли они такой взгляд? Нет, их точка зрения была наиболее ясно сформулирована в следующем положении статьи Чэнь Бин-и «Горький — неслгибаемый борец с империализмом» («Вэньбао», № 4, 1963): «Он считает, что пролетарская литература должна не только правдиво отображать мир, но и дол-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, стр. 70—71.

жна стать пропагандистским орудием, проповедующим революцию». Получается, что правдивое отображение мира — это одна задача, а пропаганда революционных идей и идеалов — другая, особая. Могут сказать: старая реалистическая литература была правдива, но далеко не всегда обладала революционными идеалами. Это так, но это-то и суживало поле ее зрения, ограничивало ее правдивость. Говоря же о литературе социалистической, особенно неверно противопоставлять пропагандистские задачи познавательным, считая, что правдивость — сама по себе, а воспитательные задачи — сами по себе. Горький решал этот вопрос предельно ясно и четко: «Наша система политического воспитания масс есть система воспитания правдой...» Он добавлял: «мы, литераторы, должны понять, какие блестящие результаты дает наша система воспитания правдой и как велика сила этой единственной, подлинно революционной правды»¹. Единственной правды! Единственной, а не одной из двух «правд»!

Читая статьи о Горьком, опубликованные в китайской печати, нельзя не обратить внимание на то, с какой подозрительностью и неприязнью относились авторы их к призыву «писать правду». И Цюнь заявлял: «В последние годы «писать правду» уже стало модным девизом некоторых писателей современного ревизионизма». О том же писал Е Шуй-фу в статье «Памяти Горького» («Вэньсюэ пинлунь», № 2, 1963): «Современные ревизионисты предали традиции Горького. Они считают, что не следует подчеркивать идейно-воспитательную роль литературы и искусства, так как это создаст питательную почву для «теории бесконфликтности» и для «лакировки действительности». Тогда что же они предлагают? Они не осмеливаются бесстыдно, на глазах у всех перенимать «теорию искренности литературы» и подобные скверно пахнущие разоблаченные теории, которые, по существу, выражают буржуазную точку зрения на литературу и искусство; поэтому им приходится прибегать к фальшивому лозунгу «пишите правду», чтобы бороться против благородной обязанности литературы и искусства воспитывать народ в духе социализма и коммунизма. Не желая видеть героические свершения и светлые, лу-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, стр. 50.

чезарные перспективы социалистической действительности, они специально выискивают темные закоулки в реальной жизни, лезут на помойки и выгребают оттуда нужные им «ценности»...»

Итак, «в последнее время» (читай: после XX съезда КПСС) в советской литературе получил хождение лозунг «пишите правду», под прикрытием которого «современные ревизионисты» стали предавать традиции Горького. Удивительная картина! Особенно если вспомнить, что требование писать правду — не лозунг, а нечто, лежащее в самой природе искусства. У Горького, как и у любого писателя-реалиста, можно найти множество суждений об этом. Напомню такие его изречения, относящиеся к самым разным периодам его жизни: «Литература есть область правды»; «Литература — большое и важное дело, она строится на правде»; «Литература — дело, великое своей правдой»; «Большое, важное дело — дело правды, дело правдивого освещения всего, что творится на земле»¹ и т. д. Мне хочется подчеркнуть слова: «всего, что творится на земле». Всего!

Почему же авторы цитированных статей забыли обо всем этом?

Ответ может быть только один: они сознательно скрыли ту правду, которая была им «не нужна», не выгодна, которая показывала всю несостоятельность их утверждений, будто современная советская литература отрекается от традиций Горького, а они, эти авторы, выступают в защиту этих традиций. Дело обстоит совсем иначе: советские писатели помнят о заветах Горького, а эти авторы — о советах Луки, да, того лукавого старца Луки, который учил: «Не всегда правдой душу вылечишь»; «Она, правда-то, может, обух для тебя»; «Во что веришь, то и есть». Сам Горький был против всех и всяких попыток обойти правду, ограничить ее, заменить ее иллюзиями и оторвавшимися от реальности мечтами. Недаром он вскоре после создания «На дне» писал артистам, исполнявшим пьесу: «...да здравствует же искусство и те, что служат ему, не страшась изображать суровую правду жизни такой, какова она есть!»²

¹ М. Горький, Письма о литературе, М. 1957, стр. 110, 121, 135, 299.

² М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28, стр. 284.

Здесь я хочу сделать одно признание,— пусть оно не покажется отходом от темы. Много лет я не мог до конца уяснить смысл одного замечания, сделанного Горьким в известном письме к курским красноармейцам, о том, что в пьесе «На дне» опровергается теория о «героях и толпе». Долгое время мне казалось, что Горький имел в виду лишь монолог Сатина, лишь то, о чем идет речь в конце того же письма: «...из утешений хитрого Луки Сатин сделал свой вывод — о ценности всякого человека»¹. Теперь мне ясно, что замечание Горького имело гораздо более широкий смысл: оно касалось всего содержания пьесы, ее основного конфликта. Ведь если признать, что «толпе» вся правда не нужна и даже вредна и что «толпа» нуждается в иллюзиях и миражах, то отсюда со всей неизбежностью следует вывод, что должен существовать кто-то, кому известна подлинная истина и кто решает за всех, как ею распорядиться. Допустим, что он скрывает правду от людей, как Лука, из жалости к ним, из сострадания к их слабостям,— сколько в такой жалости презрения к людям и сколько в ней высокомерия!

«Толпе» можно пообещать преодоление всех трудностей «в два приема», как выражается Лука. От «толпы» можно скрыть свою ответственность за провал этих «приемов». Ей надо лишь верить в то, что говорит проповедник, пророк, герой. Конечно, и «толпа» может быть героической, но ее героизм должен быть таким же слепым, как и ее вера. Удел «толпы» — выполнять предначертания пророка.

Нет ничего более нелепого, чем противопоставление призыва «писать правду» борьбе за коммунистические идеалы. В том-то и наша сила, в том-то и наша непобедимость, что никакая правда не может быть нам вредна и никакая ложь не может быть полезна.

3

Вопрос о том, как понимал Горький правду, самым непосредственным образом связан с другим вопросом: как понимал он отношение искусства к действительности.

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, стр. 358.

сти, сущность и назначение искусства? Все это вплотную подводит нас к эстетической позиции Горького, к его творческим принципам, прежде всего — к его представлениям о реализме и романтизме.

В статьях, опубликованных в китайской печати, этому вопросу было отведено одно из главных мест. Особое внимание авторы статей обратили на горьковские высказывания о романтизме и о необходимости соединения реализма и романтизма. В статьях приводились большие подборки цитат из статей, бесед и писем Горького и перечислялись его произведения, в которых особенно громко звучат романтические ноты. Все это не вызвало бы никаких сомнений и возражений, если бы не одна особенность указанных статей: полное отсутствие историзма. Авторы приводили суждения Горького, вырывая их из контекста, из той конкретной обстановки, в которой они были произнесены, из всего процесса творческого развития писателя, его постоянных напряженных исканий.

Вот пример: Е Шуй-фу, говоря о горьковской идее соединения реализма и романтизма («Он считал, что социалистическая литература должна сочетать идеал и реальность, добиваться сочетания реализма и романтизма»), сослался на ряд высказываний писателя, начинал с его письма к Чехову. Речь идет о письме, где по интересующему нас вопросу сказано следующее: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм. И убьете Вы его скоро — насмерть, надолго. Эта форма отжила свое время — факт!. Право же — настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее. Обязательно нужно, чтобы теперешняя литература немножко начала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет,— жизнь прикрасится, то есть люди заживут быстрее, ярче»¹.

Что должен был сделать Е Шуй-фу, сославшись на это письмо Горького? Он должен был отметить, что оно относится к 1900 году, к очень важной переломной поре в жизни писателя, когда его суждения нередко приобретали крайне заостренную и парадоксальную форму. Горький приветствовал «смерть» реализма? Он считал,

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28, стр. 113.

что эта форма «отжила свое время»? Но ведь вслед за этим, в 900-е годы, в его собственном творчестве реализм не ослабел, а усилился, стал еще более глубоким и последовательным. Горький создал пьесы «Мещане», «На дне», «Враги» и другие, создал повесть «Мать». Значит, приведенные слова нельзя относить к реализму в целом; значит, их можно отнести лишь к пройденной ступени реалистической литературы; значит, в них отразился подъем реализма на новую, еще более высокую ступень. Горький призывал писателей «прикрашивать жизнь»? Но разве это выражение было употреблено им в буквальном смысле? Вспомним, как страстно выступил Горький вслед за этим против всяких попыток подсластить суровую правду жизни утешительными иллюзиями. И он выступал против таких попыток до конца своих дней, возражая при этом против злоупотребления понятием «романтизм».

Вот что писал Горький в 1931 году в статье «Наши задачи»: «Нам прикрашивать нечего. Мы хорошо чувствуем свои пороки, недостатки, ошибки, мы видим, как они мешают нам жить, и мы ежедневно беспощадно обличаем их... Нам нет нужды припудривать своих героев пылью красивеньких слов. Наши герои — не романтичны, они — просто герои»¹. А в 1933 году, в знаменитой статье «О кочке и о точке», Горький, говоря о героическом характере советской литературы, заметил: «Это — романтизм? Едва ли, товарищи. Я думаю, что вот это и есть социалистический реализм, — реализм людей, которые изменяют, перестраивают мир, реалистическое образное мышление, основанное на социалистическом опыте»².

Напрасно бы мы искали ссылки на такие суждения Горького в статье Е Шуй-фу: они ему были не нужны, они явно ему мешали, хотя именно в них нашло выражение все то, к чему Горький пришел в результате многолетних раздумий. Но этот-то результат и не устраивал авторов статей, опубликованных в китайской печати, что особенно отчетливо проявилось в статье Ли Хуэй-фаня, специально посвященной горьковскому романтизму: «О революционно-романтических произведениях Горь-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, стр. 395.

² Там же, т. 27, стр. 44.

кого раннего периода» («Вэньсюэ пинлунь», № 2, 1963). Ли Хуэй-фань развил такой взгляд на суждения Горького о литературе, который поставил под сомнение их ценность и, в сущности, при всех расточаемых комплиментах, свел их теоретическое значение на нет.

Вот очень показательное в этом отношении место из статьи Ли Хуэй-фаня, следующее за горьковской цитатой о необходимости соединить реализм и романтизм «в нечто третье» (из статьи «О литературе и прочем», написанной в 1931 г.):

«Отсюда видно, что, исходя из литературного опыта своих предшественников и своего собственного, Горький уже увидел необходимость сочетания реализма и романтизма в социалистической литературе. Но Горький не смог сделать еще один шаг вглубь в этом вопросе, научно разрешить его в теоретическом плане.

Сочетание реализма и романтизма — основной вопрос творческого метода в литературе и искусстве, это — объективная закономерность. В прошлом ею пользовались, ее ощущали, но она не была познана.

Мао Цзэ-дун впервые ясно указал, что наша литература должна быть сочетанием революционного реализма и революционного романтизма. Он при этом не только исходил из всего опыта истории литературы, но, что еще важнее, гениально применил марксистскую революционную диалектику. На основе всеобщего закона единства противоположностей материального мира он дал научно обоснованное, теоретическое решение проблемы и, таким образом, полностью и до конца разрешил вопрос о сочетании двух методов, открыв новые пути развития для социалистической литературы нашей страны».

Попробуем разобраться в этом заявлении. Значит, Горький оказался не в состоянии сделать необходимый шаг вперед в разработке творческих принципов социалистической литературы, и этот шаг был сделан за него Мао Цзэ-дуном. Но в чем же состоял этот шаг? В том, что к идее, которую Горький вынашивал в течение десятилетий творческих исканий, было добавлено напоминание о законе единства противоположностей? Вряд ли такую добавку можно считать ценным приобретением. Во-первых, сам Горький помнил об этом законе и о других законах диалектики; часто ссылался в своих статьях

30-х годов на философские суждения Маркса, Энгельса и Ленина; подчеркивал, что «исходной точкой социалистического реализма надобно взять Энгельсово утверждение: жизнь есть сплошное и непрерывное движение, изменение...»¹ Во-вторых, горьковская идея соединения реализма и романтизма отнюдь не означала требования «диалектически» соединить два творческих метода. Такое искусственное, надуманное, чисто схоластическое представление скорее напоминает рапповский лозунг «диалектико-материалистического творческого метода». Что же касается Горького, то он в итоге всех своих исканий и раздумий пришел не к тому выводу, что надо соединить два разных метода, а к тому, что нашим методом должен быть реализм, но реализм активный, охватывающий жизнь в ее революционном развитии, устремленный вперед, романтически окрыленный, словом — социалистический.

Вот одно из горьковских суждений, относящееся к 1934 году, которое должно бы особенно много сказать китайским критикам: «...героизм действительности требует романтизации уже не только у нас, но и европейской и китайской, поскольку в Китае и Европе новую действительность создает революционный пролетариат. Революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним социалистического реализма, назначение коего не только критически изобразить прошлое в настоящем, но главным образом — способствовать утверждению революционно достигнутого в настоящем и освещению высоких целей социалистического будущего»².

Конечно, это не было случайностью — то, что именно в начале 30-х годов разгорелись такие жаркие дискуссии о творческом методе и что именно в это время родилось определение «социалистический реализм». Советская страна вступила тогда в новый период своего развития: достраивался фундамент социалистического общества, социалистический идеал впервые предстал перед человечеством как осуществленная реальность — реальность целого многомиллионного государства. Вот почему Горький и другие советские писатели почувствовали необходимость нового определения своих творческих принци-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30, стр. 381.

² Там же, т. 27, стр. 159.

пов. После этого Горький уже не возвращался к идее соединения реализма и романтизма — не потому, что стал меньше ценить революционную романтику, а потому, что понятие «социалистический реализм», вобрав в себя горьковские творческие идеи, выразило их более полно и более точно. Это и было то самое «научно обоснованное теоретическое решение проблемы», о котором пишет Ли Хуэй-фань, видя его совсем не там, где следует.

Вдумаемся: что произошло с литературно-эстетическими представлениями ряда китайских теоретиков? Выступая в 1942 году в Яньани, на совещании по вопросам литературы и искусства, Мао Цзэ-дун говорил: «Мы стоим за социалистический реализм, но ряд деятелей литературы и искусства отвергает его...» Прошло полтора десятка лет, и понятие «социалистический реализм» стало исчезать со страниц китайской прессы, а вместо него на первый план выдвинулась идея соединения реализма и романтизма — именно в ней начали видеть «коренной вопрос творческого метода в литературе и искусстве». Спрашивается: кто же сделал шаг вперед, а кто — шаг назад?

Впрочем, было бы ошибкой думать, что авторы статей, опубликованных в китайской печати, отступили от принципов социалистического реализма к горьковской идее соединения реализма и романтизма. Это было бы еще полбеда! Вдумаемся в причины их отступления, и мы поймем, что дело обстоит гораздо серьезнее. Горький пошел вперед в своих творческих воззрениях, когда почувствовал и осознал, какой прочной стала реальная почва у наших идеалов и мечтаний. А когда пошли назад некоторые китайские теоретики? Когда в Китае были предприняты попытки перескочить через ряд этапов развития прямо в коммунистическое общество — попытки, не имевшие под собою реальной почвы и, естественно, не увенчавшиеся успехом. Именно тогда некоторые китайские критики обиделись на реальность и на реализм.

Призывая соединить реализм с романтизмом, Горький думал о расширении и усилении реализма. Призывая по видимости к такому же соединению, китайские критики стремятся ограничить реализм. Это совсем другое стремление, совсем другая идея. Горький тут ни при чем.

Среди статей о Горьком, опубликованных в китайской печати в 1963 году, было трудно найти хоть одну, в которой не говорилось бы об отличии горьковского пролетарского гуманизма, призывающего к беспощадной борьбе против врагов рабочего класса, от гуманизма буржуазного, призывающего к примирению классов и идеологий. И нельзя найти ни одной, где было бы сказано хоть слово о том, что последовательная защита традиций революционного гуманизма Горького составляет одну из важнейших особенностей советской литературы и что к защите этих традиций неустанно призывает советских писателей КПСС.

Е Шуй-фу заявлял в статье «Памяти Горького»: «В противоположность Горькому, современные ревизионисты отбросили марксистскую классовую точку зрения, смазали существенное различие между гуманизмом пролетарским и гуманизмом буржуазным, широко вещательно болтают о своей буржуазной теории человечности и об абстрактном гуманизме... Не осмеливаясь открыто отрицать выдвинутые Горьким принципы пролетарского гуманизма, они вынуждены извращать факты и твердить, будто это не сам Горький, а кто-то другой истолковал его гуманизм как борьбу, классовую ненависть и т. д., в то время как подлинный гуманизм должен быть и по своим целям, и по средствам гуманным и добрым».

У меня есть все основания полагать, что Е Шуй-фу имел в виду мое выступление на совещании по проблемам гуманизма, — выступление, где между прочим было такое место: «Горьковская постановка вопроса о подлинном и мнимом гуманизме сохраняет все свое значение и сегодня. Она требует от нас, чтобы мы снова в нее вдумались, лучше ее поняли и подчеркнули в ней сегодня такие стороны, которые недостаточно подчеркивали вчера, — те стороны, которые были затемнены в годы культа личности Сталина, потому что мешали этому культу, самым худшим, самым пагубным его последствиям. В те годы с горьковскими суждениями о гуманизме нередко проделывалась такая операция, что в них оставались и призыв к борьбе, и оправдание пролетарской ненависти, и многое другое, не менее справедливое

и священное, но совершенно пропадала одна «деталь»: самый гуманизм, гуманное отношение к человеку, то, ради чего нужны и ненависть и борьба». В этой связи я и говорил: «Мы должны резко подчеркнуть что наша борьба гуманистична и по целям и по средствам».

Вот что было мною сказано, и хотя из-за этих слов я оказался в числе тех, кого Е Шуй-фу назвал «современными ревизионистами», я готов повторить их снова. Такая «операция» с горьковскими суждениями о гуманизме действительно проделывалась, а иногда проделывается и в наши годы,—именно такова статья Е Шуй-фу. Желая опровергнуть известный вывод, сформулированный в решениях XX съезда КПСС, о возможности прихода рабочего класса к власти и мирным путем, Е Шуй-фу утверждал: «Достижение победы в революции обретается путем жестокой борьбы, посредством кровавых жертв...» Можно ли найти у Горького суждения, близкие этому? Разумеется, можно. Горький писал, например, Е. П. Пешковой 9 января 1905 года, в первый день первой русской революции: «Итак, началась русская революция, мой друг, с чем тебя искренне и серьезно поздравляю. Убитые — да не смущают — история перекрашивается в новые цвета только кровью»¹. Эти слова были совершенно правильны для того времени — иначе и не мог тогда говорить пролетарский писатель-революционер. Но можно ли, догматически перенося эти слова в наши времена, утверждать, что мирный путь к победе сегодня так же невозможен, как был невозможен в старые времена?

Хотя Горький не дожил до наших дней, существенно изменивших всю историческую обстановку, он думал об этом гораздо более верно и современно, чем авторы статей, опубликованных в китайской печати. Эти авторы не могли не знать воспоминаний Горького о В. И. Ленине, где приведены слова Владимира Ильича: «...мы, в идеале, против всякого насилия над людьми». Горький приводит и другие слова своего вождя и друга: «...не путем насилия внедряется коммунизм». Он вспоминает и о том, что говорит В. И. Ленин о вынужденном характере суровой борьбы: «...на нас, со всех сторон, медведем лезет контрреволюция, а мы — что же? Не должны, не вправе

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28, стр. 348.

бороться, сопротивляться?»¹ Обо всем этом авторы статей, опубликованных в китайской печати, не говорили ни слова.

Размышления о горьковском гуманизме непосредственно подвели авторов статей, опубликованных в китайской печати, к постановке вопроса об отношении Горького к войне. В некоторых статьях этот вопрос занял центральное место. Но даже в тех случаях, когда авторы касались его вскользь, было видно, какое большое значение они ему придавали. Им хотелось доказать, что Горький разделил бы их отношение к войне, что он был бы с ними, а не с теми, кто отказывается признать новую мировую войну неизбежной и кто борется за устранение этой опасности.

Чэнь Бин-и писал в статье «Горький — несгибаемый борец с империализмом»: «Горький питал отвращение и ненависть к войне. Он клеймил войну как «варварство». Но Горький был не против войны вообще и отрицал не все войны... Он считал, что корень вопроса вовсе не в войне самой по себе, а в более глубоких социальных причинах, порождающих войну. В вопросе о войне главным врагом народов мира является не само чудовище войны, а то, что породило это чудовище. Горький указывал, что войны — продукт классового общества и что источником современной войны является система империализма». И далее следует ссылка на ответ Горького на анкету журнала «Вю» — на тот ответ, где сказано, что пока «власть над жизнью и волей народов» находится в руках империалистов — «войны и всякие «мирные грабежи» — и вообще социальные катастрофы — неизбежны»².

Так же поступил и Е Шуй-фу в статье «Памяти Горького». Он заявил, что Горький был не против всяких войн, а лишь против войн несправедливых, а затем привел отрывки из статьи Горького «Бесчеловечие», в частности, такое место: «Я всю жизнь был «пацифистом». Война вызывала у меня только отвращение, стыд за людей и ненависть к зачинщикам массовых убийств, к разрушителям жизни. Но после той героической войны, которую победоносно провел голодный, босой, полуголый

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 17, стр. 40, 32, 33.

² Там же, т. 25, стр. 362.

наш рабочий и крестьянин, после того, как рабочий класс, строя новое, свое государство в невероятно трудных условиях, показал и показывает себя умным, талантливым хозяином, — после этого я тоже убедился в неизбежности смертельного боя»¹. Та же мысль развивалась и в статье Мэн Чана «Горький — великий пролетарский публицист» («Гуанмин жибао» 28 марта 1963 г.): «Он был борцом за мир, но боролся не со всеми, а только с грабительски-захватническими войнами. Он горячо поддерживал священную войну народов за освобождение и в защиту социализма и революции».

Что Горький осуждал несправедливые войны и поддерживал войны справедливые — это бесспорно; он твердо стоял в этом вопросе на ленинских позициях. Но в статьях, опубликованных в китайской печати, этот вопрос неизменно смешивался с другим: неизбежна ли в наше время новая, третья мировая война и можно ли, а главное, нужно ли бороться за ее предотвращение? Авторы этих статей старались найти в суждениях Горького опору для вывода, что избежать новой мировой войны невозможно и что это не должно нас огорчать, так как одна из воюющих сторон будет бороться за правое дело и решать революционные задачи, то есть вести справедливую войну. Противопоставив позицию Горького в этом вопросе позиции тех, кто «боится» войны и «жаждет выжить», Е Шуй-фу заканчивал свою статью следующими словами: «...соколы и буревестники будут вечно реять в небесах, не страшась ни туч, ни грома, ни молний, и звать на борьбу: «Пусть сильнее грянет буря!..» В данном контексте это приобретало совершенно определенный смысл: пойдём, отбросив все колебания, навстречу мировой атомной войне!

Такой же характер носила и фанфарная концовка статьи Чэнь Бин-и. Призывая учиться у Горького не бояться империализма и «презирать империализм», Чэнь Бин-и писал: «Сегодня международное положение несравненно более благоприятно для революционных сил народов мира, чем во времена Горького», Что же, Чэнь Бин-и сделал отсюда вывод о возможности в новых условиях предотвратить мировую войну и о необходимости бороться за такое предотвращение? Нет, его вывод имел,

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, стр. 48—49.

при всем его архиреволюционном внешнем облики, прямо противоположный смысл: «Мы должны сегодня еще решительнее отстаивать революционный, негибкий, антиимпериалистический дух Горького и развивать его дальше, чтобы в условиях, когда ветер с Востока довлеет над ветром с Запада, нанести врагу народов мира, американскому империализму, еще более мощный удар».

Вряд ли надо доказывать, что замечания Горького о «неизбежности» войны нельзя отрывать от той конкретно-исторической обстановки, когда они были произнесены,— этого не видит лишь тот, кто не хочет видеть. В наше время обстановка существенно изменилась — не потому, конечно, что «ветер с Востока» стал пересиливать «ветер с Запада», а потому, что возник мощный социалистический лагерь, усилилась революционная борьба рабочего класса в капиталистических странах и приобрело небывалый размах национально-освободительное движение в Азии, Африке и Латинской Америке. Но вот что замечательно: даже в те годы, когда соотношение сил было еще совсем другим, Горький не считал новую мировую войну фатально неизбежной. Обращаясь к рабочим и крестьянам капиталистических стран и говоря о капиталистах, Горький писал в 1930 году: «Они вооружились для войны еще более ужасной, чем война 1914—18 годов. Они снова хотят уничтожить, искалечить миллионы людей. Хотите ли вы этого? Вы в силах не допустить войны. Вы и все люди, которые еще способны понять бессмысленность и преступность новой общеевропейской войны, можете ударить по рукам авантюристов. У вас для этого есть все средства»¹.

Да, Горький поддерживал все освободительные войны, и он не сомневался в том, что если новая мировая война разразится — она нанесет тяжелый удар капиталистической системе. Можно согласиться с Чэнь Бин-и, когда он пишет о Горьком, что «так называемое «военное могущество» империализма, которое тогда воплотилось в пугале фашизма, не могло запугать его». Я бы только добавил, что Горького не могла запугать и реальная военная мощь империализма и что он был убежден в обреченности фашизма, даже не считая его лишь огородным пугалом. Но при всем том Горький считал

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, стр. 233.

возможную новую мировую войну «ужасной» и призвал не допустить ее. И не просто призывал, а был одним из вдохновителей и руководителей широкого международного движения борьбы против войны, грозящей «искалечить миллионы людей». Он поступал так еще до появления атомного и водородного оружия, создавшего угрозу не для миллионов, а для десятков и сотен миллионов жизней.

Задолго до трагедии Хиросимы, в 1924 году, Горький писал анархисту Э. Мадани, обрадованному тем уроном, который был нанесен Японии землетрясением в сентябре 1923 года: «...Вы по поводу японской катастрофы восклицаете: «Это-то и нужно было! Одной опасностью меньше для России и Китая». С моей точки зрения, такие слова уместны только в устах националиста-«черносотенца» или — душевнобольного мизантропа. Ленин, разумеется, не мог бы сказать или подумать нечто подобное»¹. Разве могут быть сомнения в том, что Горький повторил бы эти слова — только в гораздо более резкой форме — сегодня по адресу тех, кому не кажется страшным, если ради грядущего торжества коммунизма («торжества») в огне атомной войны сгорит половина человечества? Разве трудно представить, какой взрыв возмущения вызвала бы у него попытка украсить подобное изуверское «бесстрашие» призывом: «Пусть сильнее грянет буря!»?

Утверждая, что в последнее время «в некоторых произведениях литературы и искусства, с которыми мы познакомились», война справедливая изображается такими же мрачными красками, как и война несправедливая, и что авторы этих произведений сосредоточивают все свое внимание на «жестокости и ужасе войны», Е Шуй-фу восклицал: «...если агрессор посмеет навязать нам войну, мы не испугаемся, не почувствуем, будто небо рухнет и земля раскалывается, а с подъемом и воодушевлением, с жаром гнева, kloкочущего в крови, с клятвой умереть во имя защиты родины смело устремимся на поля сражений». Это звучало благородно — особенно если учесть, что речь шла о термоядерной войне. Но, собственно, кого Е Шуй-фу учил мужественному отношению к военной

¹ «В. И. Ленин и А. М. Горький. Письма, воспоминания, документы», изд. 2-е, М. 1961, стр. 279—280.

опасности и достойному поведению на полях сражений? Советских писателей?!

Придется напомнить, что в первые же дни Великой Отечественной войны на фронт ушло около тысячи советских писателей и что почти третья часть их пала смертью храбрых. Добавлю, что, кроме тех, кто уходил на фронт, уже состоя в Союзе советских писателей, сейчас в нашей писательской организации есть немало людей, пришедших в литературу после войны, в которой они участвовали как рядовые солдаты и офицеры. И вот им-то, тем, кто вместе с миллионами других советских людей отстоял в жестоких боях свою родину, разгромил фашистские полчища и расчистил, помимо всего остального, путь для победы китайской революции — им-то Е Шуй-фу и некоторые другие китайские литераторы решили преподать уроки мужества!

Нет, советские писатели, как и все советские люди, не впадают в панический ужас, думая о возможности войны. Они безгранично верят, как верил Горький, в непобедимость того великого дела, которому они служат, — дела коммунизма. Но они, как и Горький, не жалеют сил для того, чтобы предотвратить войну. Они верят, что к победе коммунизма можно прийти и другим путем, не обязательно через мировую войну, не непременно ценой сотен миллионов человеческих жизней. Только те, кто не верит в такую возможность, кричат: пусть сильнее грянет атомная война! Это — крик от безверия, от недостатка настоящего мужества, от всего того, что так презирал Горький.

5

Статьи, о которых выше шла речь, появились еще до того, как в Китае была объявлена «великая культурная революция», явившаяся на деле расправой с теми, кто имел действительное отношение к культуре и действительное отношение к революции. Отрекшаяся от коммунизма и интернационализма во имя националистических и расистских устремлений, группа Мао Цзэ-дуна натравила обманутых, доведенных до истерического фанатизма юнцов-хунвэйбинов против коммунистов и комсомольцев, против рабочего класса, против деятелей культуры

Китая. Уже ни для кого не секрет, что к главным задачам «великой пролетарской культурной революции» принадлежат попытки разрушить китайско-советскую дружбу и единство международного коммунистического движения. Доказывая необходимость немедленно, тотчас же «устроить» мировую революцию, группа Мао Цзэ-дуна осуществляет на практике все то, что полезно только мировому империализму, что продлевает дни мировой капиталистической системы, что подрывает строительство коммунизма в Китае и в других странах. Надругательство в Пекине над могилой замечательного деятеля китайской революции и китайской культуры Цюй Цю-бо, расстрелянного чанкайшистами, и разрушение в Шанхае монумента, олицетворяющего дружбу советского и китайского народов, — эти варварские акты являются звеньями одной и той же цепи.

Гонения против партийных кадров и против научной и художественной интеллигенции Китая коснулись и авторов некоторых охарактеризованных выше статей. Трудно сказать, чем они не угодили сторонникам той «культурной революции», в подготовке которой сами активно участвовали, но имена их исчезли со страниц китайских газет и журналов. Впрочем, исчезли и многие газеты и журналы, объявленные «ревизионистскими» и «контрреволюционными», а Институт литературы китайской Академии наук, в котором работала часть названных литературоведов, был заклеен как «черная банда».

В 1960—1965 годы в Китае шла лишь подготовка к «великой культурной революции», — позднее все вопросы, в частности вопросы литературы, стали получать в китайской печати гораздо более «радикальную» трактовку. В первой половине 1966 года здесь еще появлялись статьи, построенные на фальшивом противопоставлении современной советской литературы горьковским традициям. Такова, например, статья Цай Хуэя, опубликованная 13 мая в «Жэньминь жибао» и полная злобных нападок на М. Шолохова. Такова и брошюра «Некоторые вопросы литературы современного ревизионизма», выпущенная в 1966 году на английском языке издательством литературы на иностранных языках в Пекине (в этой брошюре говорится, что «современные ревизионисты» пропагандируют творчество М. Шолохова и других современных писателей «под знаменем революционной ли-

тературы Горького»). Но уже 18 апреля 1966 года в армейской газете «Цзэфан-цзюнь бао», являющейся рупором группы Линь Бяо, появилась редакционная статья, носившая программный характер и открывшая новый этап ревизии марксистско-ленинского литературоведения. В этой статье было сказано: «Для ведения социалистической и культурной революции, для создания социалистической литературы и искусства необходимо идеологическое освобождение и ликвидация слепой веры». Из этого тезиса делался, во-первых, тот вывод, что «следует покончить со слепой верой в классическую литературу как китайскую, так и зарубежную» (в частности, статья призывала отвергнуть «буржуазные» взгляды Белинского, Чернышевского и Добролюбова). А во-вторых, предлагалось пересмотреть отношение и к «некоторым сравнительно хорошим советским революционным литературным произведениям», перестав «преклоняться перед ними и тем более слепо подражать им».

Автора или авторов этой статьи совершенно не смутило то, что они выступают против взглядов В. И. Ленина на литературное и культурное наследство, в частности, против его работы «От какого наследства мы отказываемся», где наследие революционных демократов, наследие Белинского, Чернышевского и Добролюбова, было взято под защиту от тех идеологов народничества, которые скрывали за громкими фразами о любви к народу свою мешанскую сущность, и от теоретиков начавшегося литературного декаданса. Имя Горького в статье китайской армейской газеты не было названо совсем. Это само по себе о многом говорило, — ведь до этого его имя звучало беспрерывно. Но что же подразумевалось (когда почти вся советская литература была обвинена в «ревизионизме») под «некоторыми сравнительно хорошими» советскими «революционными произведениями»? Какие произведения нашей литературы могли иметь в виду китайские экстремисты, говоря о том, что перед этими произведениями «преклоняются» и что им подражают? Не трудно догадаться, что в первую очередь подразумевались произведения Горького.

Впрочем, сейчас об этом можно говорить уже не только в форме догадки. Известно, что «великая» антикультурная революция началась с листовок — дацзыбао Пекинского университета. И вот в дацзыбас, появляю-

щихся в Пекинском университете на факультете русского языка, началась прямая критика творчества Горького. Характерно, что «освобождение» от преклонения перед Горьким, от «слепой веры» в него началось с переоценки одного из тех его произведений, в которых наиболее непосредственно и ясно выражены его революционные идеи. Первый удар нанесен рассказу «Старуха Изергиль», а в этом рассказе — образу Данко. В дацзыбао сказано, что в образе Данко прославляется революционер, но революционер не пролетарский, а буржуазный, проникнутый индивидуализмом и субъективизмом. Что же не понравилось в образе Данко людям, фанатически, религиозно верящим в одного человека — «председателя Мао» и готовым растоптать каждого, кто возьмет под сомнение эту слепую веру? Может быть, то, что Горький назвал горящее сердце Данко «факелом великой любви к людям»? Или то, что Данко «сжег для людей свое сердце и умер, не прося у них ничего в награду себе»? Или дело совсем не в Данко, а в Ларре, образ которого не понравился «красным охранникам» из Пекинского университета именно тем, что Горький метил в разных «сверхчеловеков», не желающих считаться ни с какими нравственными нормами? В дацзыбао сказано, что рассказ Горького противоречит тезису Мао Цзэ-дуна о необходимости «опираться на массы, учиться у масс». Обвинение, разумеется, смехотворное, но здесь важно одно: Горький прямо отнесен к числу противников «идей председателя Мао». А как поступают сейчас в Китае с такими противниками — общеизвестно.

Трудно сказать, какая команда будет дана китайской печати в дни празднования 100-летия М. Горького: будет ли разыгран новый лицемерный фарс «защиты» его традиций, или окончательно обнажится враждебность к нему со стороны Мао Цзэ-дуна и его сторонников? Первая возможность не исключена, ибо лицемерие — неотъемлемый спутник ренегатства, и там, где ренегатство все углубляется, — лицемерие не имеет пределов. Но отмеченные тенденции говорят в пользу второй возможности. Вряд ли можно сомневаться в том, что надругательство над прахом Цюй Цю-бо было вызвано, помимо всего прочего, тем, что он являлся одним из самых пламенных пропагандистов Горького в Китае.

Но, как бы то ни было, надо быть слепым, чтобы не видеть, какая пропасть отделяет маоистов от основоположника и классика советской литературы, верного друга китайского народа. А такие слепые находятся (или это тоже — лицемерие?). Смог же один зарубежный литератор, уверяющий, что он защищает творческий марксизм от пекинского догматизма, заявить о прямом продолжении сторонниками Мао Цзэ-дуна литературных взглядов и литературной политики Горького! Такие заявления, как и наступление маоистов (пока еще прикрытое лицемерными оговорками или умолчаниями) на идейные и эстетические основы творчества великого пролетарского писателя, вызывают в памяти слова В. И. Ленина: «Товарищ Горький слишком крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира, чтобы ответить им иначе, как презрением»¹.

Декабрь 1967 г.

Теперь, когда юбилейная дата — 28 марта 1968 года — уже позади, мы знаем, какая команда была дана китайской печати. Горьковский юбилей был отмечен в Китае... полным молчанием. Сравним два факта: шум и треск в китайской печати, обвинявшей советскую литературу в «забвении» традиций Горького, в 1963 году и — полное молчание в 1968 году! Может быть, 100-летие писателя — дата менее важная, чем его 95-летие? Или, может быть, Горький изменился за последние пять лет? Очевидно, что дело не в Горьком. Очевидно, что изменился, вернее — окончательно обнажил свою истинную сущность кто-то другой.

Май 1968 г.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 19, стр. 153.

**ЕМЕЛЬКА, ЦАРИЦА САВСКАЯ
И ГЕРБЕРТ МАРШАЛЛ**

Музы требовательны к своим служителям. Переводчику рекомендуется знать родной язык. Нелишним также представляется хотя бы умеренное знание языка, с которого делается перевод.

Переводчик должен иметь общее представление о стране, давшей миру переводимый им текст, об ее истории, географии, реалиях быта.

Переводчик, который берется за стихотворный перевод поэзии, должен уметь отличать ее от прозы.

При всей обременительности этих требований, они, видимо, неизбежны, и человеку, им не удовлетворяющему, лучше писать стихи, чем переводить их.

Известный американский поэт У. Оден сказал однажды: «К неверной оценке ведет скорее поверхностное знание языка, чем полное невежество. Невежество, по крайней мере, знает, что оно ничего не знает». Эти слова тем уместней процитировать, что они высказаны Оденем при переводе на английский язык стихов Андрея Вознесенского, а предмет настоящих заметок — это том стихов под названием «А. Вознесенский. Избранные стихи» в переводе на английский язык Герберта Маршалла¹.

¹ A. Voznesensky, Selected Poems, New York, Hill and Wang, 1965.

Почти в то же время вышла в свет в Америке еще одна книга Вознесенского — «Антимиры», над переводом которой работала группа талантливых поэтов во главе с У. Оден¹.

Не станем углубляться в сравнительный анализ двух переводов. «Избранное» и «Антимиры» переведены противоположными методами: Г. Маршалл переводил с русского языка, У. Оден и его коллеги (исключая одного Макса Хэйурда) пользовались подстрочниками. Г. Маршалл один перевел «сборник стихов одного поэта, а над «Антимирами» работало шесть поэтов, каждый из которых неизбежно должен был влить в перевод кровь своей группы.

Сборник Г. Маршалла состоит из предисловия, переводов стихов и примечаний.

Начнем, пожалуй, с переводов и попытаемся установить, в какой мере переводчик Г. Маршалл соответствует требованиям своей суровой музы.

В «Вынужденном отступлении» из поэмы «Треугольная груша» (переведенном, кстати, как «Обязательное отступление») Вознесенский пишет:

17 лбов из ФБР —
Б-р-р-!

Не мудрствуя лукаво, Г. Маршалл так и переводит «лоб», как brow. Довольно широко известно, что существуют части тела, названия которых используются для обозначения всего человека. Однако, в отличие от русского языка, в английском слово «лоб» не входит в их число. Получается бессмыслица, которую Г. Маршалл хочет выдать за «жаргон». И, судя по всему, не случайно он снабжает это стихотворение своего рода историческим экскурсом в виде следующего примечания:

«В этом стихотворении поэт впервые вводит в русский литературный язык жаргонное русское наименование тайной полиции, называвшейся раньше ГПУ, а теперь КГБ. «Стукачи» — это звукоподражательное слово, передающее звук шагов полицейской «тени», неотступно следующей по пятам подозреваемого». Дальше одним

¹ A. Voznesensky, *Antiworlds*, New York, Basic Books, 1966.

взмахом кисти Г. Маршалл перекрашивает все творчество Андрея Вознесенского в нужный ему цвет:

«Таким образом, в этом стихотворении, *как и во всех других*, поэт пишет не только о Соединенных Штатах, но и об СССР».

Это уже несколько выходит за рамки художественного перевода и отдает другим художеством.

Кстати, читая стихи Вознесенского о Советском Союзе в переводах Г. Маршалла, можно усомниться и в том, об СССР ли эти стихи. Страну, изображенную в этих переводах, населяют диковинные существа, там происходят нелепейшие вещи. Где у Вознесенского «на снегу горят ножи», у Г. Маршалла появляются ноги (?), горящие в снегу. Мужчина там поименован «Митьки Филина». Читатель может догадаться, что это родительный падеж, но Г. Маршаллу до грамматики ли?

Но вернемся к переводам.

Андрей Вознесенский пишет в поэме «Мастера»:

Бросьте, дети бисовы,
Кельмы и резцы.
Не мечите бисером
Изразцы...

Г. Маршалл переводит:

Бросьте, ребята, выходящие на бис!
Камни и резцы — ваши.
Не мечите бисер
Перед изразцами.

В той же поэме — Вознесенский:

Не туга мощна —
Да рука мощна!

Г. Маршалл:

Если неплотно закрыт кошель —
Такая рука сильнее бьет.

Затем следует примечание (излюбленный жанр) — «Русская пословица». А может, поговорка?

Вознесенский:

Уж который месяц —
В звезды метишь, дороги месишь...
.....
Меж столешниковых афиш,

Несмышлениш,
 олешка,
 самочка,
Запыхавшаяся, стоишь!

Г. Маршалл:

Уж который месяц —
Прицеливаешься в звезды, а подметаешь лужи...
...Меж столешниковских киосков
Олень,
 тигрица,
 полудурок,
Запыхавшаяся, стоишь!

И, конечно же, примечание: «Киоск означает доску для объявлений». Где означает? У Вознесенского этого просто нет, а в русском и в английском языке это слово означает приблизительно одно и то же.

Примеры, как говорится, можно умножить.

Вознесенский:

В реву,
 танцовщица раздевается, дуря.

Г. Маршалл:

В реву, танцовщица раздевается, глупость обнажена.

Вознесенский:

На горе мальтузианству.

Г. Маршалл:

По горе мальтузианства.

Вознесенский:

Мост парит.

Г. Маршалл:

Мост исходит паром.

Вознесенский (в том же стихотворении «Маяковский в Париже»):

Гений. Мот. Футурист
 с морковкой.

Г. Маршалл:

Гений. Футурист с морковкой.
 Мост.

Самое неприятное, что может быть в переводчике поэзии, — это глухота, неумение (или снисходительное нежелание) понять образный строй и тональность стиха.

Стихотворение «Маяковский в Париже» написано на «Вы», и невозможно представить себе, чтобы Вознесенский решился на развязное «Володя» по отношению к великому поэту, произвольно вставленное Маршаллом.

Трагедия безысходности Мэрлин Монро оборачивается в переводе Маршалла ординарнейшей жадностью, и достигается это очень простым способом.

Вознесенский:

Изнемогают, хотят машины
Невыносимо, невыносимо.
Лицом в сиденьях, пропахших псиной!

Г. Маршалл:

Они изнемогают, так им хочется машин
Невыносимо,
 невыносимо,
Эти лица в сиденьях, пропахших псиной.

Когда Вознесенский пишет в стихотворении, посвященном Виктору Бокову:

Церкви, луковки, картошку...—

а Г. Маршалл переводит:

Сметану, лук, картофель,—

можно предположить (хотя и это непростительно для настоящего переводчика), что он не понял чисто русской ассоциации церковных луковок с луковыми головками и, чтобы не торчали церкви из стиха, добавил сметаны.

Но вот другое стихотворение:

Вместо телевизоров — нам
Камины.

(Вознесенский)

Чем можно объяснить перевод:

Вместо телевизоров — газовые плиты?

Г. Маршаллу прочлось, что Вознесенский противопоставляет пищу духовную пище земной? Но даже в России лаптем щи хлебают не из каминов!

Маршалл не пощадил и Лорку. Судя по тому, что цитаты из Лорки всюду даются в книге с ссылкой на английские переводы, Маршалл знаком с ними. Тем не менее вот что происходит с Лоркой в переводе *прозаического* отрывка из «Треугольной груши»:

«Мне хочется крикнуть, как лорковскому мальчугану: «Полночь, ударь в тарелки!» (Вознесенский.)

«Мне хочется сказать одному из лорковских мальчуганов: «Полночь, тресни по блюду!» (?!) (Г. Маршалл.)

Но не слишком ли мы много требуем от Г. Маршалла? Может быть, Вознесенский вообще неперево-дим?

Андрея Вознесенского справедливо считают трудным поэтом, и его переводчикам можно только посочувствовать.

У. Оден пишет о нем: «Как коллега прежде всего и больше всего я поражен мастерством Вознесенского. Это поэт, который понимает, что стихотворение — вещь из слов, и она должна быть сделана так же надежно и искусно, как стол или мотоцикл. Он хорошо знает все возможности, которые дают в русском языке ритм, ассонанс и интонационные контрасты».

Но, продолжает Оден, именно разнообразие метрических приемов должно привести в отчаяние любого переводчика.

Отчаяние не помешало Одну и его коллегам тщательнейшим образом изучить подстрочники, метрические модели стихов и прослушать записи стихов Вознесенского в его собственном чтении. Что вышло? Бен Левин пишет в «Уоркере»:

«Томик «Антимиров» — прекрасный пример любовного внимания, с которым шесть американских поэтов старались передать своим языком и пониманием суть того, что Вознесенский говорит соотечественникам по-русски...»

Джудит Пресс в «Провиденс санди джорнэл»:

«Чем сложнее конструкция «вещи из слов», тем труднее разобрать ее и собрать заново так, чтоб она работала без осечки. Шесть американских поэтов, не жалея труда, собрали словесные конструкции Андрея Вознесен-

ского и не повредили при этом ни ритмическое богатство, ни колючую ироничность, ни сюрпризы образности, так мастерски вложенные в русский текст».

Конечно, и перевод «Антимиров» не совершенен. Некоторых из его переводчиков обуревают страх перед непонятливостью читателя и рожденное этим страхом настойчивое стремление досказать недосказанное.

Ричард Уилбур, который, кстати, замечательно перевел «Замерли», переводя «Антимиры», к строкам:

Но грезятся Антибукашкину
Видения цвета промокашки,—

неожиданно добавляет:

И ничего скучнее быть не может.

Вознесенский же доверчиво предлагает нам вообразить занудные эти видения.

Талантливый поэт Стэнли Куниц на мгновение забылся, переводя «Лобную балладу», и вместо строк:

И когда голова с топорика
Подкатилась к носкам ботфорт,—

у него получилось:

И вот голова ее катится от удара его топора.

«Его» — одно лишнее притяжательное местоимение, но получилось, будто Петр самолично отрубил голову Анне Монс. Куниц сделал Петра гораздо свирепей, чем позволил ему Вознесенский. И все же трудно критиковать Куница, имея перед глазами маршалловский перевод той же «Лобной баллады».

Я дрожу брусничной кровиночкой
на державных твоих усах,—

пишет Андрей Вознесенский.

Г. Маршалл преспокойно подвязывает окладистую бородищу Петру, брившему бояр:

Я дрожу пролитой кровинкой брусники
на правительстве твоей бороды.

Талант — категория, трудно поддающаяся определению, но вот добросовестность — это просто качество порядочного человека.

Г. Маршалл является перед читателем в двух ипостасях — переводчика и критика, специалиста по советской литературе и, заодно уж, по всему советскому.

Предисловие к сборнику Г. Маршалл довольно широко-ковещательно озаглавил: «Поэт в России».

Прежде всего здесь обращает на себя внимание отсутствие даже скромных попыток разбора творческой манеры Андрея Вознесенского и энциклопедическое невежество Г. Маршалла во всем, что касается нашей страны. Впрочем, пожалуй, следует сделать оговорку — предисловием можно пользоваться как уникальным справочным пособием: больше нигде нельзя прочесть о таких фактах в жизни советской литературы, как, например, арест Евгения Евтушенко на вечере в Колонном зале, посвященном 70-летию Сергея Есенина, и о том, как драматически отбивала публика любимого поэта из рук «вооруженной полиции». Немалый интерес для исследователей творчества Леонида Мартынова представляет рассказ о том, как он был репрессирован в «годы сталинского террора».

Любители советской поэзии с понятным волнением обнаружат, что Белла Ахмадулина была продавщицей (тоже, надо полагать, в результате преследований). Если к тому же вспомнить, что сам Вознесенский действительно готовился стать архитектором, то картина подавления таланта в СССР становится просто кошмарной.

Самое важное для критика — безупречная стройность и логичность концепции. С фактами следует считаться в двух случаях: если они укладываются в концепцию (это просто) или если, мешая концепции, они настолько общеизвестны, что их трудно обойти. Во втором случае факты рекомендуется препарировать.

Г. Маршаллу трудно обойти молчанием огромную популярность поэзии в нашей стране, но признание этого факта снижает убедительность мрачной картины гонений на свободу художника в СССР, вернее, согласно Г. Маршаллу, на ее рудименты, нечаянно выжившие под пятой диктатуры пролетариата, замысловатым образом отождествленной Маршаллом с культом личности, — иными словами, рушится основная концепция.

Описав читателям вечер поэзии в Лужниках в 1962 году, не забыв отметить, что «слушатели хорошо приняли мои переводы из Маяковского», Г. Маршалл сооб-

щает: президиум вечера, как ему, Маршаллу, было известно, боялся открытой демонстрации, поэтому больше такие вечера не проводились.

Цитируя передовую статью «Правды», в которой говорится, что партия ограждает право художника на свободный выбор темы и сюжета, стиля и изобразительных средств, Г. Маршалл тут же умозаключает:

«Выглядит все это так, словно в конце концов партия *вынуждена* снова дать художнику хотя бы ту свободу, которая существовала до Сталина».

В предисловии говорится, конечно, и о противостоянии в советской литературе поколения «отцов» и «детей». Усиленно стараясь разницу между поколениями сделать рознью между ними, Г. Маршалл цитирует эпиграмму Сергея Васильева на Евтушенко: «Разные хотенья Евтушенко Евгения» и при этом мастерски использует свое незнание русского языка. Эпиграмма кончается строчками:

...даже собственную маму
в эту музыку втравлю.

Не поняв смысл глагола «втравливать» и перепутав его с глаголом «отравлять», Маршалл переводит:

...я хочу отравить даже собственную мать.

Зловещий смысл, который получает эпиграмма, таким образом обработанная, может испугать кого угодно.

Страшно подумать, сколько упускаешь в советском аду без надежного Вергилия — Маршалла!

Разве, допустим, можно без него узнать, что чуваша — это племя бывших кочевников, населяющее северные арктические районы СССР (примечание к «Вечеру на стройке»), или что Вирсавия — это озеро в Эстонии (примечание к «Балладе о работе»)?

В интересах точности следует, правда, отметить, что в справочных изданиях содержатся другие сведения, но кто не знает, что «все врут календари», а уж советские!..

Находчивость — вот девиз Г. Маршалла. Любимый его жанр — примечание — всегда помогает найти выход.

«В 1959 году Вознесенский еще собирался стать архитектором и с этим намерением уехал в Братск, на Ангару, в Восточную Сибирь... Совсем недавно идущие в гору советские планировщики рассказали миру об

иронии строительства этой гигантской энергостанции, гордого достижения советской индустриализации, — в ближайшие десять лет ее энергию нельзя использовать».

Не имеет отношения к стихам Вознесенского? Пустяки. Зато как соотносится с задачами Г. Маршалла!

Возникает, однако, вопрос: а что, если смысленный читатель продерется сквозь чащобу маршалловского перевода и поймет, что Андрей Вознесенский пишет совсем не так, как его читает Г. Маршалл?

Эта мысль явно гложет Г. Маршалла, и, покрепче схватив читателя за руку, он возглашает:

«Гражданину западноевропейской страны или США трудно понять положение вещей в Советском Союзе, особенно — положение художника».

Внемлите же — Маршалл вам все объяснит.

И «объясняет»:

«К сожалению, я убедился, что на Западе многие склонны приравнивать условия собственной жизни к условиям жизни в СССР. Это не соответствует действительности. Произведения Вознесенского, Евтушенко и других поэтов, мыслящих, как они, должны рассматриваться в особом плане, и только тогда их можно правильно понять».

У. Оден, претендующий на роль знатока русской литературы, подходит к стихам Андрея Вознесенского по-иному.

«Каждое его слово,— пишет Оден,— даже когда он настроен критически, говорит о глубокой любви к родине и ее традициям. Я хочу особенно подчеркнуть это: существует опасность, что мы не поймем Вознесенского, если в сегодняшней политической атмосфере будем рассматривать его творчество с точки зрения идеологии, а не так, как мы читаем поэзию своих соотечественников».

Нелегко выбрать самое нелепое и безграмотное из маршалловского опуса.

«Емелька,— пишет Г. Маршалл и заботливо уточняет: — Емельян Пугачев — первооткрыватель Сибири». На вопрос, как быть с Ермаком, он ответа не дает. Из Библии не ясно, бывала ли царица Савская в России вообще, но Г. Маршалл отрекомендовал ее «одной из русских цариц, покровительницей искусств, неоднократно изображавшейся художниками».

Есть немало оснований говорить, что характер читательского интереса к советской литературе на Западе стремительно меняется. Серьезного читателя явно раздражает погоня за литературными сенсациями — или фальшивками.

Питер Леви из «Гардиан» предостерегает читателей: «Прежде чем начать читать нового русского поэта, особенно если он молод и знаменит, необходимо очистить мозги от заблуждений, которые исходят от сомнительно полезных личностей, зовущих себя кремлинологами...»

А им, кремлинологам, не хочется ни выходить на пенсию, ни получать пособие по безработице. Особенно сейчас. Зачем терять профит, почему не пристроиться к делу, которое явно выгодно? И ложатся на прилавки книжных магазинов то малограмотные опусы Г. Маршалла, то книга некоего Флегонта, до которой уже просто противно дотрагиваться иначе, как в резиновых перчатках.

1966

III

**ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ «ВЕЛЬТ»
(ФРГ)**

Господин редактор!

В Вашей газете была напечатана статья, озаглавленная: «Суровая критика советских авторов»¹.

Я привожу ее целиком:

«Уже не первый месяц во всех частях советской страны происходят съезды Союзов писателей. Как отдельные авторы, так и ведущие руководители этих Союзов определяют свою позицию по отношению к советской литературе сегодняшнего дня. «Литературная газета», орган советских писателей, выходит под знаком этих съездов, которым посвящаются целые полосы. При этом «Литературная газета» не останавливается перед часто повторяющейся и чрезвычайно острой критикой новейших произведений советских писателей. Упрек в том, что советской литературе недостает отображения современной действительности, упрек, проходящий красной нитью через все дискуссионные статьи,— вот что прежде всего бросается в глаза.

Лишь тогда мы поймем, что этот вопрос чрезвычайно заботит ответственных представителей советской литературы, когда выясним, что упущение современной тематики бичуется как политическая погрешность. А. Чаков-

¹ «Harte Kritik an Sowjetautoren», «Die Welt», 15.IV.1959.

ский в статье под названием «Современность — это главное» без обиняков следующим образом определяет задачи советского писателя. Он пишет:

«Проблема отражения современности в литературе — это прежде всего проблема политическая... Мы признаем в соответствии с ленинскими взглядами на литературу, что она — часть общепролетарского дела, что ее главная задача — воспитание в человеке коммунистических качеств и создание образов, достойных подражания».

О том, что эта «политическая проблема» не получила удовлетворительного разрешения в творчестве молодых советских писателей, сообщает П. Козланюк в своем очерке под названием «В чем сила писателя?».

«Но как было бы приятно и нужно для нашей литературы, если бы тут же можно было перечислить книги тех же известных и известнейших авторов, написанные о наших современниках, о нашем творческом и дерзновенном сегодня. К сожалению, для этого мало данных... Откуда берется равнодушие некоторых писателей к отображению в повестях, романах, новеллах и пьесах нашей кипучей, интересной, неповторимой советской действительности?..

Часто мы слышим упрек: писатели, мол, не знают жизни. На первый взгляд кажется, что такой упрек — абсурд. В самом деле, как может человек не знать жизни? И какой же это, черт побери, писатель, если он ее не знает?..

Знаем мы и таких литераторов, произведения которых, увы... так же бесцветны, примитивны и неинтересны, как и жизнь их самих. Чудесные книги Пушкина и Горького, Шевченко и Франко, Мицкевича и Шиллера, Байрона и Стендаля, Маяковского и Шолохова — кровные частицы их беспокойной биографии... Полезно было бы задуматься над этим многим нашим молодым писателям».

Погожева в статье под названием «Глазами современника» подвергает критическому рассмотрению советские фильмы 1958 года. Подобно литературным критикам, она приходит к выводу о том, что и в советском кино заметно бегство от современности. Погожева пишет:

«Почему же теперь, в 50-е годы XX века, среди дея-

телей самого массового, самого важного из искусств, каким является кино, укоренилось такое увлечение изображением далекого прошлого?.. Прекрасны и поучительны страсти шекспировских героев, значителен, великолепен на экране роман Сервантеса. Но если в планах работы студий все еще слишком большое место занимает экранизация классики и произведения на исторические темы, то нет ли за этим серьезнейшей опасности, заключающейся в том, что самое живое и молодое из искусств станет певцом ушедших эпох?»

В этой нередко страстной полемике — касается ли она советской литературы или советского фильма — снова и снова встает вопрос о причинах, которыми обусловлена дистанция между художниками и советской действительностью. Но никто не дает ответа на этот вопрос.

Вполне вероятно, что бегство в прошлое становится для деятелей советского искусства бегством во внешнеполитическую сферу, а тем самым и бегством в творческую свободу».

Статья без подписи. По существующим в журналистике традициям ее следует считать редакционной. Поэтому я обращаюсь со своим письмом к Вам, господин редактор.

Дело заключается не только в том, что, приведя цитату из моего выступления в «Литературной газете», «Вельт», в соответствии со всем духом своей статьи, придала моим словам ложное толкование. Мимо этого я мог бы пройти.

Но Вы написали неправду о всех советских писателях. Мне не хотелось бы давать более резких определений — слово «неправда» имеет достаточно много синонимов и в русском и в немецком языках.

Вы утверждаете, что советские писатели игнорируют темы современности, то есть нашей советской жизни, и бегут во «внеполитическую сферу» — в так называемую «творческую свободу».

Я хотел бы сказать читателям Вашей газеты, что «Вельт» их обманывает. Было бы еще терпимо, если бы обман этот совершался неумышленно, по незначению.

Однако неправда Ваша кажется мне столь тенденциозной, столь предумышленной, что я не могу избавиться

от ощущения тщетности любых аргументов, обращенных к Вам. Боюсь, что ни факты, ни логика вещей — ничто, действующее на разум и сердце, не сможет заставить «Вельт» отказаться от лжи.

Напечатав свою статью, редакция доказала, что мышление ее в данном случае паралогично, законсервировано на льду «холодной войны», надежно забронировано от проникающего действия даже самой безупречной аргументации и, следовательно, не подвержено влиянию как фактов, так и логики. Итак — не хочу скрывать, — решив написать это письмо, я имел в виду прежде всего Ваших читателей.

«Вельт» приводит цитаты из нескольких советских статей, в которых подчеркивается значение темы современности и критикуются те литераторы или деятели кино, которые эту тему недооценивают.

Да, у нас печатаются такие статьи, и думаю, что они будут печататься и впредь. Но из этих статей и тенденциозно подобранных цитат Ваша газета делает заведомо ложные выводы и обобщения.

Обобщения по частностям — нехитрый журналистский прием. Я до сих пор помню, как много лет назад одна зарубежная белогвардейская газетка перепечатала советскую заметку о том, что из московского зоологического сада сбежал волк, снабдив ее огромным заголовком: «Волки на московских улицах».

Но это столь же устаревший и скромпрометированный прием, как и тот, которым воспользовались Вы.

Как же обстоит дело в действительности?

Да, мы, советские писатели, в полном соответствии с желаниями читателей хотим, чтобы наша литература была связана с реальной жизнью, с современностью. Это желание полностью вытекает из нашего отношения к художественной литературе, которую мы считаем не только источником наслаждения, но и «зеркалом жизни», могучим средством воспитания в человеке высоких нравственных качеств.

И наша литература связана с жизнью, с современностью. В этом одна из главных ее особенностей.

Я не хочу быть голословным и предлагаю Вам проделать следующий нехитрый опыт. Давайте назовем имена самых крупных советских писателей-прозаиков, как умерших, так и ныне здравствующих, и перечислим

их главные произведения. Я предлагаю шестнадцать имен:

А. Толстой, М. Шолохов, А. Фадеев, К. Федин, Л. Леонов, И. Эренбург, В. Катаев, В. Панова, Г. Николаева, В. Лацис, А. Корнейчук, В. Кочетов, Ш. Рашидов, Ф. Панферов, М. Ибрагимов, Б. Кербабаев.

Их книги: «Хождение по мукам», «Тихий Дон» и «Поднятая целина», «Разгром» и «Молодая гвардия», «Города и годы», «Русский лес», «День второй» и «Не переводя дыхания», «Время, вперед!», «Кружилиха», «Битва в пути», «К новому берегу», «Крылья», «Журбины», «Сильнее бури», «Раздумье», «Слияние вод», «Небит-Даг».

Вспомните даты появления этих книг, и Вы увидите, что они были посвящены самым жгучим проблемам современности.

Я не прибегаю в данном случае к умозаключениям, не пользуюсь никакими литературными средствами, чтобы доказать свою правоту. Я предоставляю слово фактам.

Но может быть, Вам их мало?

Я готов продолжить список:

Д. Гранин («Искатели» и «После свадьбы»), А. Коптяева («Дерзание»), В. Некрасов («В родном городе»), В. Тендряков («Чудотворная», рассказы и очерки), С. Антонов (рассказы), Ю. Нагибин (рассказы), В. Овечкин («Трудная весна» и «Районные будни»), пьесы Н. Погодина, В. Розова, А. Софронова, А. Арбузова, А. Штейна, А. Салынского...

Это не выборочный список. Я привел имена большинства советских писателей-прозаиков, пользующихся всесоюзной известностью, чьи произведения переведены на десятки иностранных языков. Имена поэтов могли бы намного увеличить список.

О чем же названные книги? О формировании характера советского человека; о борьбе нового со старым; о творческих поисках; о недостатках, которые есть в нашей жизни и с которыми мы боремся; о муках и радостях любви; о дружбе между народами. Это ли не современность?!

Может быть, Вашим читателям удалось посмотреть такие фильмы, как «Летят журавли» (получил Большую премию на XI Международном кинофестивале в Канне),

«Дом, в котором я живу», «Высота», «Весна на Заречной улице», «Отчий дом»?

Тогда они знают, что эти картины также посвящены нашей современности.

Но раз все обстоит столь благополучно, спросите Вы, почему же советские литераторы в своих статьях так настойчиво призывают творить на современные темы?

Потому, что мы хотим, чтобы книг, в которых читатель видит сегодняшний день, которые помогают ему жить и творить, любить и ненавидеть, было бы еще больше, но чтобы в их числе не было книг поверхностных и схематичных. Потому, что стремление к изобилию духовных и материальных благ — это закон нашей жизни.

Мы часто пишем: больше заводов, обеспечивающих лучшие условия жизни народа! Следуя своей «логике», Вы немедленно воскликнете: «Ага, значит, у них нет заводов, значит, советские люди не хотят строить заводы!» Мы призываем: больше школ, театров, больниц! «Так, так! — усмехнетесь Вы. — Значит, у них нет школ, театров, больниц, или народ не хочет их строить, а коммунисты заставляют». И конечно, скажете Вы, советские люди против «принуждения», они бегут в «творческую свободу», в некую воображаемую телемскую обитель современного Запада, где можно не ходить в школу, заменить театр бурлеском, читать комиксы для малограмотных, плевать в потолок, восхищаться западногерманским экономическим чудом и голосовать за оснащение бундесвера атомным оружием. Примитивно? Но я лишь следую Вашему методу доказательств.

Конечно, не все советские писатели пишут на темы непосредственной современности. Видимо, тех, кто работает над сюжетами недавней или далекой истории, Вы и называете «беглецами» во «внеполитическую сферу», в «прошлое», в «творческую свободу».

Что ж, поговорим об этих (опять-таки известных) писателях. Может быть, Вы объявите «внеполитическими» произведениями такие, как пронизанная ненавистью к старому, буржуазному миру диалогия К. Федина? Или «Абай» М. Ауэзова, роман, удостоенный недавно Ленинской премии, этот гимн борьбе казахского народа за свободу? Или исторические романы Л. Никулина? Или «Глубокий тыл» Б. Полевого, книгу о тружениках войны

и тыла, рассказывающую, как советские люди боролись за самое для них дорогое — за наш советский образ жизни, и — заметьте это — о хороших и честных немцах-антифашистах? Или отмеченную Ленинской премией драматургическую трилогию о Ленине Н. Погодина? Или романы Э. Казакевича?

Куда же «бегут» советские писатели? Я Вам могу сказать. Они спешат на передний край советской современности, туда, где кипит работа, туда, где особенно ярко проявляется мужество человека в его борьбе с трудностями, со стихией, туда, где живут герои их будущих книг.

Месяцы провела на заводе Г. Николаева, прежде чем создать свою «Битву в пути»; около года Д. Гранин работал диспетчером машинно-тракторной станции, чтобы написать роман «После свадьбы»; много лет провел Б. Полевой в городе Калинин, где живут и работают его героини — работницы-ткачихи; В. Катаев на строительстве Магнитогорска увидел героев своей книги «Время, вперед!».

Вам не нравится такой метод работы, такой стиль жизни? Это Ваше дело. Но не пишите о нас неправду.

Я не буду вступать с «Вельт» в спор о пресловутой «свободе творчества», видимо, это бесполезно.

Вы хотите внушить своим читателям, что советские писатели пишут по приказу, по «диктату» государства и партии.

Старая песня!

Партия коммунистов не скрывает своей заинтересованности в связи литературы с жизнью, с современностью, в появлении таких книг, которые вдохновляли бы людей на строительство нового общества. Партия проявляет эту свою заинтересованность в статьях, написанных коммунистами, в выступлениях своих руководителей, помогает писателям изучать жизнь во всех ее проявлениях.

Но как далеко все это от смехотворной, вульгарной версии о «диктате», о «принудительном выборе» тем и сюжетов — клеветнической сказке, до сих пор состоящей на вооружении идеологов «западного мира».

Вы привели цитату из моей статьи в «Литературной газете» как пример такого понимания литературы, которое влечет за собой якобы принудительное обращение к

теме современности, порождает определенные требования к писателю. Естественно, что взгляд на литературу как на общественное служение несовместим с разговорами о пресловутой «независимости» писателя от общества, о творчестве «из самого себя».

Ваш великий соотечественник, который по печальной традиции нацистских времен, кажется, и поныне не в юсобой чести на западногерманских землях, рассказал как-то о споре, возникшем между пчелой и пауком. Последний обвинил пчелу, выражаясь на современном языке западной пропаганды, в «завербованности» и «зависимости», поскольку ей приходится собирать сок с сотен цветков, прежде чем сотворить свой «дом». Паук же, конечно, «независим» и «творит из самого себя».

Очевидно, паук был прав, иронически замечает Г. Гейне, хотя еще не было человека, который предпочел бы паутину пчелиному меду.

В своей статье «Вельт» пишет: «В этой нередко страстной полемике — касается ли она советской литературы или советского фильма — снова и снова встает вопрос о причинах, которыми обусловлена дистанция между художниками и советской действительностью. Но никто не дает ответа на этот вопрос».

Вы правы. Никто не дает и не может дать. По очень простой причине: для подавляющего большинства советских писателей нет такой «дистанции» и не существует такой «проблемы». Есть споры, естественные в творческой среде, есть страсти и преувеличения, которые в спорах неизбежны. В планах некоторых киностудий на том или ином отрезке времени может быть тот или иной «крен». В этой связи могут появиться и появляются критические статьи, отстаивающие первоочередность современной темы. Все это есть. А вот желаемой Вами «дистанции» нет.

Да, мы ратуем за современность в литературе и искусстве. Мы хотим, чтобы реальная жизнь и героические свершения народа в еще большей степени стали источником творческого вдохновения. И в то же время мы с наслаждением читаем хорошие произведения на исторические сюжеты.

Писать о современности нелегко. Но совсем не по тем причинам, которые хочется отыскать газете «Вельт». Советское общество находится в постоянном движении.

Мы — свидетели и участники событий, не имевших прецедентов в истории. В литературе есть вековые традиции в описании крестьянства, рабочих, помещиков, капиталистов... Но где искать образцы в изображении колхозников, рабочих — хозяев своих заводов, людей, раскрепощенных от оков старого мира?

Для того чтобы правдиво описать все это, надо знать жизнь, надо быть тесно, активно связанным с ней. Поэтому современность — для нас главное. Книги, проникнутые духом современности, помогают нам жить, строить, познавать самих себя, бороться с трудностями. Между прочим, эти наши вкусы распространяются не только на советскую литературу. Издавая многотысячными тиражами классиков всех времен и народов, мы нетерпеливо переводим каждую зарубежную книгу, правдиво отражающую те или иные стороны сегодняшней жизни народа. Почему? Да потому, что эти книги не только способствуют духовному взаимообогащению, но и помогают нам понять, чем живут и дышат народы. А разве это не основа для мира и дружбы между людьми?

Кстати, может быть, газете «Вельт» небезынтересно, что такие Ваши соотечественники, как Бёлль и Опиц, широко популярны у нас. И, может быть, для Вас не секрет, что западногерманские издатели не издают или почти не издают современных советских писателей¹.

Впрочем, я несколько отвлекся. Кончаю. Простите за длинный перечень фамилий и названий. Я все-таки верю в человеческий разум и в неотразимость фактов. Я уверен, что они сильнее химер «холодной войны». Может быть, Вам покажется это старомодным?.. Что до меня, то я верю в грядущий день, когда старомодной окажется

¹ С тех пор как были написаны эти строки, прошло девять лет, и жизнь внесла свои поправки. К сожалению, К.-Л. Опиц, который в то время стоял на прогрессивных позициях, отрекся от своих взглядов и перешел в лагерь реакции.

Следует также отметить, что за эти же годы в ФРГ некоторые издательства были вынуждены удовлетворить требования широкой общественности, выпустив, в переводе на немецкий язык, ряд книг советских авторов. Правда, выбор этих книг нередко оказывался односторонним, тенденциозным и полного, объективного представления о многонациональной советской литературе западногерманский читатель не имеет до сих пор (1968).

«холодная война». Как бабушкин салоп. Как геббельсовские методы пропаганды.

Господин редактор! Я привел статью, опубликованную в «Вельт», целиком, чтобы наши читатели знали, сколь «объективна» Ваша газета, когда дело касается советской культуры.

Не согласились бы Вы напечатать это мое письмо в своей газете?

Александр Чаковский

1959

Р. С. Я не возражал против перепечатки этого моего, написанного в 1959 году, письма не потому, что сегодня я написал бы его точно так, как и девять лет назад. Проходят годы, люди меняются, уточняется оценка произведений в результате проверки временем, проблемы, бывшие актуальными раньше, сменяются новыми.

Не меняется лишь одно: упорное желание наших идеологических оппонентов видеть в каждом нашем споре, в каждой выдвигаемой жизнью проблеме признак «политического раскола» или «непреодолимого препятствия».

«Требуют больше произведений на современные темы»? «Значит, советские писатели *не хотят* их писать», а это, в свою очередь, означает, что они «не приемлют советскую действительность». Видите, как все просто обстоит в 1959 году. Не менее просто, чем теперь, когда наличие споров в нашей литературной среде западные аналитики объявляют признаком «оппозиционности», а отсутствие таковых — «подавлением».

Чрезвычайная прямолинейность, своего рода «арифметическая логика» пронизывают большинство подобных высказываний. Это нередко обуславливает и некоторую прямолинейность наших ответов. Разумеется, не все так просто обстоит в советской литературной жизни. И если у «противной стороны» мы обнаружили бы хоть малейшие признаки желания *понять* специфику нашего литературного развития (а не просто использовать ее в тенденциозных целях), очевидно, и мы в своих ответах уделили бы большее внимание всестороннему анализу ситуации, объективному рассмотрению конкретности литературного развития в связи с развитием общественным, политическим, государственным.

Но мы знаем, что любой подобный анализ будет отвергнут. Любой, кроме одного, — кроме такого, который подтверждал бы правильность их, «западного» анализа.

Возможности доставить подобное удовольствие нашим противникам мы лишены. И не потому, что нас держит за руку «страшный цензор», а потому, что это было бы ложью. К большому сожалению для наших противников, на два решающих вопроса «куда» и «с кем» советские писатели отвечают «к коммунизму» и «с партией». Но при наличии таких ответов любой дальнейший, самый объективный анализ будет отвергнут оппонентами, так сказать, на корню — это известно.

Итак: поскольку за годы, минувшие с 1959-го, я не обнаружил в буржуазных публикациях изменения основных «принципов» в подходе к советской литературной жизни, мне показалась возможной и публикация моего, восьмилетней давности письма в редакцию газеты «Вельт».

Это показалось мне целесообразным хотя бы потому, что письмо это упомянутая газета так и не опубликовала...

ПРОДОЛЖЕНИЕ ЛИЧНОЙ БЕСЕДЫ...

Как бы ни было активно стремление реакционных кругов капиталистического Запада изолировать литераторов и ученых от культурных связей с интеллигенцией стран социалистического лагеря — эти связи естественно возникают; возникает среди западных деятелей культуры интерес и к нашей, советской, науке, и к нашей литературе, к искусству. Да и выглядели бы смешными ученые, художники и литераторы, которые пытались бы, идя на поводу реакции, делать вид, что не существует нашей науки, нашей литературы, нашей культуры, развивающихся по новым путям в течение уже четырех десятилетий.

Естественный и живой интерес приводит к нам литераторов Запада, и в частности США.

Лично мне довелось в начале минувшей осени соприкоснуться с одним из американских ученых коллег — университетским преподавателем русской литературы м-ром Леоном И. Тварогом (m-r Leon, I. Twarog), избравшим своей специальностью советский исторический роман.

Беседа с м-ром Тварогом оставила впечатление, что этот эрудированный в области советской исторической литературы американский коллега искренне хочет понять сущность и природу советского исторического романа. Однако чтение двух его статей о советском истори-

ческом романе, подаренных мне им на прощание, навело меня на грустные размышления.

В своих статьях Тварог разбирает роман В. Костылева «Иван Грозный», кропотливо отмечая ряд мельчайших изменений от одного издания к другому, а также сравнивает романы А. Чаплыгина и Ст. Злобина, посвященные крестьянскому восстанию под предводительством Степана Разина.

Далекий от того, чтобы заподозрить американского коллегу в пристрастном желании исказить смысл развития советской исторической романистики, я подумал о том — не попал ли мой гость под гипноз распространенных предубеждений. Я хотел бы внести ясность в вопросы, поднятые м-ром Тварогом в его небольших статьях, опубликованных в «The Slavonic and East European Review» и в «The American Slavic and East European Review» — изданиях, которые всем своим тоном претендуют на объективную научность.

Как автор одного из разбираемых м-ром Тварогом исторических романов, несмотря на лестный отзыв американского литературоведа в адрес именно моего произведения, я хотел бы отметить те заблуждения, которые свойственны американскому исследователю советской литературы в отношении советского исторического романа в целом. Однако наилучшим образом я смогу это сделать, отвечая м-ру Тварогу на его статью «Changing Patterns of a Revolutionary Hero», опубликованную в «The Slavonic and East European Review» (Volume XXIII, № 79, June 1954).

В этой статье, как и во второй, посвященной роману Костылева «Иван Грозный»¹, автор проводит мысль, что советские писатели создают свои исторические романы не по собственным побуждениям, не по велениям собственного художнического разума и сердца, а чуть ли не в силу императивных указаний «сверху»; при этом указывается, будто бы не только тема, но также и ее трактовка, да, и трактовка якобы изменяется от одного издания к другому в зависимости от требований политического момента и от желания издательства.

Уже в самом заголовке названной статьи м-ра Тва-

¹ L.-I. T w a r o g, A Novel in Flux. V. Kostylev's Ivan Grozni.— «American Slavic and East European Review». № 3, Oct. 1955.

рога таится игривость, смежная с коварством: по смыслу заголовок «Changing Patterns» можно понять и как «изменение облика революционного героя», и как «перемену платья», то есть переодевание его в соответствии с новой модой, и как «перекраивание по заказу».

«Первые советские исторические романы не были результатом официального нажима, но отражали индивидуальное отношение авторов к революции», — отмечает в своей статье м-р Тварог, имея в виду советскую литературу 20-х годов.

«Советский исторический роман стал орудием пропаганды и агитации, чтобы распространять различные правды в различные периоды», — утверждает тот же автор в отношении нашей сегодняшней литературы.

Эта концепция западных литературоведов отнюдь не оригинальна и не принадлежит лично м-ру Тварогу. Противопоставление советской литературы 20-х годов всей последующей советской литературе и отрицание всего того, что сделано советскими писателями в последнее двадцатипятилетие, звучит в устах одних клеветой, в устах других — заблуждением. Мне хочется верить, что мой недавний собеседник и гость принадлежит к числу последних, в противном случае весь разговор не имел бы смысла.

В частности, в отношении моего романа «Степан Разин» автор названных статей высказывает мнение, что это — приспособление исторической темы «Степан Разин» к потребностям сегодняшнего дня, которые продиктованы советской литературе, так сказать, «извне», «официальным нажимом» (так, впрочем, по мнению м-ра Тварога, пишутся и все остальные советские романы).

Весьма печально, когда литературовед, ученый, исследователь, обнаруживающий богатый запас знаний по советской романистике при критическом рассмотрении ряда частных (что вызывает к нему искреннее уважение), оказывается в плену у слепых и беспомощных предубеждений, как только дело доходит до серьезных и глубоких обобщений большого литературно-исторического процесса.

Продолжая беседу, начатую с м-ром Тварогом при нашей личной встрече, попытаюсь со всей возможной

прямотой объяснить истинное положение вещей недавнему нашему гостю и его коллегам.

Еще гениальный Пушкин был очарован личностью Степана Разина, считая его самой поэтической фигурой русской истории. А. С. Пушкин записывал русские народные песни о Степане Разине. Многие из русских писателей и поэтов после Пушкина задолго до революции занимались этой темой. В десятках русских дореволюционных романов упоминаются имена Емельяна Пугачева и Степана Разина. Исторической ролью Степана Разина интересовался и М. Горький.

В день 250-летия со дня казни Степана Разина ему посвятил свою речь на Лобном месте В. И. Ленин.

Если заглянуть в историю мировой литературы, то можно отметить тенденцию любой национальной литературы обращаться к исторической тематике каждый раз, когда происходят великие народные движения.

Английское общественное движение породило Вальтера Скотта, Великая французская революция вызвала к жизни творчество Виктора Гюго.

Отражение в литературе кризиса русского феодализма в конце XVIII — начале XIX века создало русский исторический роман, в частности «Капитанскую дочку» Пушкина — историческую повесть, посвященную крестьянскому восстанию под руководством Емельяна Пугачева.

Победившая революция всегда пересматривает литературные и исторические взгляды, меняет этические и эстетические оценки. Классицизм аристократии был уничтожен пореволюционным романтизмом, сменившимся реализмом и в западноевропейском романе.

Как же могла победившая Великая Октябрьская социалистическая революция не вызвать в художественной литературе интереса к исторической революционной теме, подавленной в эпоху самодержавия, и как могла бы она в трактовке этой темы сохранить позиции дореволюционных писателей?!

Роман А. Чапыгина «Разин Степан» был первым романом стихийного и страстного протеста против салонно-барской интерпретации Разина и крестьянских революционных движений в России. Естественной была тяга к темам революционной стихийности и разрушительного мятежа у поэтов, современников А. Чапыгина, — Василия

Каменского, Сергея Есенина, Велемира Хлебникова и других.

Роман А. Чапыгина, так же как стихи его современников, импрессионистичен и, будучи эпической прозой по форме, является громадной поэмой по своей внутренней сущности. В этом романе больше всего эмоции, импульсивного разрушительного порыва, направленного против лживого, барского, искажающего изображения Степана Разина, а в его лице искажающего и всю сущность крестьянских восстаний.

Ни серьезного исследования источников, ни анализа документации, ни марксистского научного подхода к рассмотрению, сопоставлению и отбору фактов и документов у А. Чапыгина нет, да и быть не могло. Это еще не исторический советский писатель в теперешнем нашем понимании, а страстный партизан, для которого партизанская борьба против деникинщины, колчаковщины и иностранных империалистических интервентов слилась воедино с разинской борьбой против боярщины и насилий XVII века. Если так можно выразиться, А. Чапыгин — это своего рода «Чапаев советской исторической литературы».

Он не мог писать ни пером перепуганного пугачевщиной и разинщиной дворянина, ни пером историографа — либерала XIX века. А. Чапыгин писал свой роман тем самым пламенеющим пером, которым вожди крестьянских восстаний Емельян Пугачев и Степан Разин подписывали свои манифесты и прокламации.

Американский критик правильно и кропотливо отмечает ряд преувеличений, исторических сдвигов и отклонений от фактов в романе А. Чапыгина. Но следовать исторической документации А. Чапыгину казалось необязательным. И по-своему он был прав: именно такой смелый порыв, такой яростный и неспровергающий клич, как его роман, нужен был советской исторической литературе 20-х годов, советской исторической прозе, которая с трудом изживала объективистские тенденции и трусливые «нейтральные» позиции, скрывающиеся за формализмом уже обреченной предреволюционной декадентщины.

Вот почему роман А. Чапыгина был так высоко расценен М. Горьким, ненавистником мещанского «нейтрализма». По тем же причинам этот весь взъерошенный,

грозно рыкающий, стихийный роман-поэма был принят широким советским читателем и расходился во всех изданиях без остатка.

Созидательное советское время выдвинуло перед нашей исторической литературой новые задачи. Укрепившийся в советской литературе метод социалистического реализма потребовал иного подхода и к темам давно минувших веков: потребовал реалистического изображения истории давно прошедшего, а это значит прежде всего — глубокого изучения ее не только по Тхоржевскому или по Костомарову, на которых ссылается м-р Тварог, но прежде всего по документальным первоисточникам. Советский автор исторического романа, естественно, отверг дореволюционные историографические авторитеты и заново пересмотрел всю документацию, при этом уже не просто ниспровергая старые кумиры, а споря с ними *научно*, опираясь на равные со старым историком знания, однако исходя из своих современных философских предпосылок; он критически взвешивал не только суждения ученых прошлого века о документах, но так же критически, марксистски анализировал и самые документы.

Советский исторический роман в своем развитии отражает спор между буржуазной историографией и советским историком, который стоит на научных позициях исторического материализма и надежно вооружен историческими знаниями. Не говоря даже о том, что марксистская методология сама по себе способна обогатить науку, глубже вскрывая сущность исторической документации, необходимо отметить тщательное и ревностное упорядочение архивного дела в советское время, концентрацию архивных материалов, розыск и публикацию новых исторических документов, в частности по крестьянским восстаниям XVII и XVIII столетий — по Разинскому и Пугачевскому восстаниям, как и по другим событиям.

Мой роман «Степан Разин» — это не только ревизия позиций Тхоржевского, Костомарова, Соловьева, но также пересмотр и всего того, что эти историки брали «на веру», в том числе и свидетельства Иоганна Стрюйса или Бутлера, которые хотя и были очевидцами событий, но как толкователи исторических фактов, естественно, отличались крайней наивностью. Конечно, мы доверяем

их описаниям внешности Степана Разина, но не можем же мы всерьез считать причиной крестьянской войны XVII века в России казнь воеводою Долгоруковым брата Степана Разина. Если в какой-либо мере эта казнь могла бы объяснить личное участие Степана Разина в многотысячном народном восстании против невыносимого рабства крестьян, то все же она ни в какой степени не объясняет самого крестьянского восстания. С точки зрения писателя и историка-марксиста, если бы лично Степан Разин не был участником крестьянского восстания, то это движение возглавил бы Василий Ус или кто-либо иной из людей, оказавшихся в числе наиболее талантливых сподвижников Разина. Восставший народ среди десятков и сотен тысяч повстанцев сумел бы найти и сделать своим предводителем другого талантливого вождя.

Я лично взялся за роман «Степан Разин», за самую эту тему не потому, что мне кто-либо «приказал» ее разработать. К этой теме я шел последовательно.

Мой первый роман был посвящен национально-освободительной борьбе башкирского народа, которая слилась с крестьянским Пугачевским восстанием русского народа против дворянства. Этот роман — «Салават Юлаев» — написан не в 1941-м (как указано у м-ра Тварога), а в 1928 году и впервые опубликован в марте 1929 года, то есть писался в те же годы, что и «Разин Степан» А. Чапыгина (1925—1928 гг.). Ревнивый к вопросам переработки советских исторических романов, м-р Тварог не заметил в издании 1941 года слов «переработанное издание». При этом переработка «Салавата Юлаева» произведена мною в 1941 году отнюдь не по чьей-либо указке, а в меру собственного литературного созревания и после работы над киносценарием на эту же тему. Понятно, что десять лет спустя после первого издания возвращение к этой теме породило новые мысли и острые драматические положения. Кстати сказать, в издании 1953 года (издательство «Советский писатель») эта книга опять-таки снова переработана в связи с накоплением вновь открытой документации, что повлекло за собою и некоторые сюжетные изменения в романе.

Следующая моя работа — роман «Остров Буян», темой которого является крупнейшее городское восстание из цикла городских восстаний XVII столетия в России.

По свидетельству автора научной монографии «Псковское восстание 1650 года» академика М. Н. Тихомирова, этот роман с максимальной для художественного произведения точностью и документальностью приближается к исторической действительности.

Тема городского восстания родилась в моих литературных планах в 1936 году, когда я и начал свою работу над этим романом.

Четыре года в армии во время войны оторвали меня от работы над исторической темой. После войны я заново переписал эту уже почти законченную книгу, прежде чем дать ее в редакцию, а пока она была в производстве, я так ее еще раз переработал, что пришлось «сломать» верстку и выбросить готовый, одобренный редакцией типографский набор, за что я был оштрафован издательством: новый набор и верстка были сделаны за мой счет. Если бы мне кто-либо «сверху» предписывал эту переработку, то я не терял бы своих денег.

Я привел этот казус с издательским штрафом, чтобы убедить уважаемого американского литературоведа, что мы, советские писатели, заботимся о переработке своих произведений без посторонней подсказки,— ради того, чтобы они стали лучше, выразительней, ярче.

Можно привести еще один пример: в 1951 году мой роман «Степан Разин» получил Государственную премию I степени и был принят к массовому изданию в 300 тысяч экземпляров. Издательство требовало немедленно повторной сдачи романа в производство, но автор решил еще раз внести серьезные переработки. Редакция возмущалась: «Роман получил первую премию. Мы будем печатать его именно в таком виде, в каком он получил это высокое одобрение». Однако же книга была сдана в массовое издание только тогда, когда автор, вопреки желанию издательства, внес изменения, которые подсказывало ему его авторское сердце, письма читателей, споры и обсуждения с друзьями, высказывания некоторых критиков, мнение которых автор уважает.

Художнику, не страдающему самовлюбленностью и снобизмом, почти каждое издание хочется улучшить, исправить. По моему личному мнению, художественное произведение всегда можно еще немного доработать, чтобы оно стало лучше.

Мистер Тварог! Позвольте же обратиться лично к

вам, как к литературоведу и критику. Не кажется ли вам, что на основе ваших высказываний о советской литературе мы, советские писатели, вправе были бы сделать вывод, что заключения американских ученых о нашей литературе продиктованы официальным нажимом?! Но я воздерживаюсь в отношении вас лично от такого утверждения. Я хочу просто и дружелюбно помочь вам понять нашу точку зрения.

Вы утверждаете, что мы романтизируем наших исторических героев и в этом наша неправота. Но разве Робин Гуд не романтизирован в английской литературе? Если я люблю своего героя, то это мое отношение вы и ощущаете как элемент романтизации.

Вы называете Степана Разина «персонажем сомнительной добродетели». А почему? Потому что обрисовка этого героя дворянской документацией представляла его разорителем, убийцей, бандитом. А если бы в архивах хранились документы, написанные не царскими боярами и чиновниками, а крестьянами и ремесленниками, то кого, полагаете вы, рисовали бы эти документы как злодеев и деспотов, как пьяниц, развратников, зверей, применяющих «право первой ночи» в отношении юных крестьянок? Кто предстал бы с клеймом кровавых бандитов, — не тот ли, кто отнимал последний кусок хлеба у землеробов?

Вы говорите о «правдивости истории», но историческая правда заключается не в том, насколько рябым было лицо Разина, а в том, за что он боролся. Народная легенда рисует этого героя именно полным добродетелей. Разоренный дворянин в своем «челобитии» на имя царя, наоборот, изображает Разина бандитом; но тот же дворянин преследует народ за доброе слово о побежденном и казненном народном вожде, царские палачи вырывают язык у того, кто его хвалит, самого народного героя проклинают с церковного амвона, ибо церковь служит властителям государства и является их союзником. Что же касается исторических летописей, составленных монахами, что касается судебного приговора и царских манифестов, то только они в вашем представлении остаются «документами», верности которым вы требуете от историка и романиста наших дней.

Представьте себе, что восстание английских колоний в Америке под руководством Дж. Вашингтона оценива-

лось бы только на основании официальных английских изданий того времени и английских королевских указов. Тогда и великие основатели Соединенных Штатов оказались бы изображенными в истории ничуть не в лучшем виде, чем Степан Разин в грамотах царя Алексея Михайловича.

История — это судья, самый беспристрастный судья. Он не может выслушать только одну сторону. От официального царского документа я беру только свидетельство о факте, что же касается его толкования — то это дело мировоззрения, авторского ума, сердца и воображения.

До Рафаэля существовало тысячи изображений Мадонны. До Леонардо да Винчи, вероятно, существовало в живописи множество трактовок сюжета «Тайной вечери».

В угоду кому и под чью диктовку «ревизовали» эти великие художники прежние канонические образы? Разве по приказу властей? По требованию папы и церкви?

Замечательные личности и события много раз привлекали и привлекают сердца и умы множества художников. В том-то и дело, что каждый художник вкладывает в старую тему нечто свое, новое, что понятно и близко его эпохе, его современникам.

Вы говорите в своей статье, что «герои советских романов несут одинаковые идеологические черты, они отлиты по одному образцу, хотя и одеты в различное платье», — но в том-то и есть наша, советских художников, общность, что нам близок герой с воинствующей гуманистической идеологией, что мы избираем своим героем не смиренного страстотерпца-мученика, не «мастера» бизнеса, а народного борца за социальную правду. То, что вы считаете общностью выражения лиц — это наша привязанность к социальной справедливости, а наши герои — это герои, которые в борьбе за нее отдавали свою жизнь; такие люди жили во все времена и среди всех народов. Нравится это кому-нибудь или не нравится, но ни Гитлер, ни его фельдмаршал Манштейн, ни ваш соотечественник сенатор Маккарти не могут стать положительными героями советского романа, и, на наш взгляд, эта тройка «исторических героев» выглядит на одно лицо, хотя и одета в более или менее различное

платье. Однако от перемены платья общность их исторических ролей не меняется.

История — это наш учитель, а не коллекция фактов, это сами факты плюс их понимание. А понимание вытекает из мировоззрения автора.

История прошлого — это лодка для кораблей, прокладывающих путь в будущее. Потому-то в советской литературе история революционных движений выглядит всегда оптимистично, как вы совершенно правильно отмечаете. История прошлого никогда в современном историческом романе не может уйти от взаимодействия с современностью. Это было ясно для В. Гюго, изображавшего 93-й год, как ясно и для исторического романиста Л. Фейхтвангера, который направляет стрелы своих исторических романов также на современность. Он пускает эти стрелы с воинственной страстью, и, пролетая через века, они раскаляются в пламени минувшего, чтобы разить идейных врагов художника в современности.

Мы, советские романисты, стоящие на позициях исторического материализма, также знаем эту силу исторического художественного образа. Наш исторический роман фактически точен и объективен именно в силу нашего материалистического понимания истории, но точность его мы определяем не цветом бороды исторического героя, а глубиной раскрытия сущности изображаемых событий.

Московские литераторы готовятся к большой дискуссии по вопросу о развитии советского исторического романа. Многие советские писатели рассматривают понятие «исторический» роман гораздо шире, чем было принято раньше. Мы будем спорить и по этим вопросам, и по вопросам отражения в художественной литературе исторической роли личности, то есть отдельного «героя», и по вопросу художественного изображения роли народных масс.

Лет около двадцати назад, когда проводилась в Союзе советских писателей подобная дискуссия, нам довелось встречаться с рядом зарубежных гостей, как вы проявлявших интерес к советской литературе и, в частности, к ее историческому жанру.

Мы убеждены в том, что отсутствие предвзятости поможет вам лично и вашим зарубежным коллегам из других капиталистических стран найти более глубокий под-

ход к советской исторической литературе, которая развивается по пути серьезных художественных исканий, а не по пути «changing patterns», если вы разумеете под этим простое переодевание.

Возвращусь еще раз к вопросу о переработках наших романов от одного издания к другому.

Вы выступаете против наших переработок, не умея подойти иначе, чем с позиций авторского «бизнеса»: дескать, книга написана, напечатана, что же еще беспокоиться автору о ее дальнейшем существовании! Значит, по-вашему, все изменения происходят в советских книгах под диктовку и под давлением извне.

Но мы, советские литераторы, наследуем лучшие традиции наших предшественников. Примером, который вам лично как знатоку русской исторической беллетристики должен быть известен, может послужить хотя бы Н. В. Гоголь в работе над его исторической повестью «Тарас Бульба». Достаточно сравнить первое и второе прижизненные издания повести, чтобы убедиться в том, как сам Н. В. Гоголь в обращении к читателям первого издания умолял присылать любые, пусть на первый взгляд самые наивные, замечания, говоря, что они помогут ему улучшить произведение. Результат этого ярко сказался во втором, переработанном, издании «Тараса Бульбы».

Великий Толстой многократно исправлял корректуры, что можно видеть из академического издания его произведений, где приводятся все варианты.

Один из крупнейших русских художников-живописцев Илья Репин обладал таким страстным стремлением к постоянной доработке и усовершенствованию своих полотен, что ревнивые оберегатели его мастерства, как знаменитый Третьяков, всячески изощрялись, чтобы спрятать от Репина его картины, когда он приезжал в Москву. А когда историческая картина И. Репина «Иван Грозный убивает сына» была повреждена ножом душевнобольного, то искусствоведы ухитрились в конечном счете после крупного разговора с автором поручить реставрацию знаменитой картины другому лицу во избежание того, чтобы его великое творение не подверглось авторскому «пересмотру», хотя ни Советская власть, ни воображаемое вами «давление сверху» не существовали в те годы (1910—1912).

О каких же различных «правдах» в советском историческом романе остается нам говорить? О каких «перекрышках» или «переодеваниях»? О том, что роман Злобина и роман Чапыгина различно трактуют образ Степана Разина, как различно трактуется образ Емельяна Пугачева в романе В. Шишкова «Емельян Пугачев» и в романе Ст. Злобина «Салават Юлаев»? О том, что различно трактуется образ Кутузова в романе Л. Рубинштейна «Дорога победы» и в романе Л. Нижулина «России верные сыны»? О том, что различно трактуется образ Петра I в романе А. Толстого «Петр I» и в романе Ю. Германа «Россия молодая»?

Но на то ведь и существует индивидуальность художника, чтобы различно освещались одни и те же события. Мы можем предположить, что на те же самые темы другими авторами будут написаны новые произведения, которые окажутся лучше прежних, с интересом будут читаться народом, дадут читателю радость и станут любимы и чтимы. В этом будет общая радость советских читателей и писателей.

Стоит ли делать вопрос об историческом романе скрытым оружием холодной войны против лагеря социализма? Не является ли и такое, едва приметное, участие в холодной войне маленьким соучастием в создании запасов ядерного оружия?!

В заключение хотелось бы пожелать западным литературоведам, претендующим на научный подход к советской литературе, большей объективности в суждениях, меньшей предвзятости ко всему тому, что исходит из СССР.

**ОБ «ОПАСНЫХ» ШКОЛЬНИКАХ И ТЕНДЕНЦИОЗНЫХ
КРИТИКАХ**

Тринадцать лет назад я написала книгу «Мой класс». Она посвящена первым шагам молодой учительницы, ее первым радостям и тревогам. Недавно эта моя повесть была издана в США под названием «Дневник русской учительницы». Читатели, а также некоторые журналы и газеты отозвались на нее.

Передо мной рецензия Х. Френер, опубликованная в октябрьском выпуске «Book of the Month-Club News». «В деталях вымышленная, но по сути своей близкая фактической правде,— пишет рецензент,— эта книга рассказывает о переживаниях московской школьной учительницы... Учебная программа напоминает наши программы давно прошедших времен. Особое внимание обращено на то, чтобы в тетрадях писали чернилами и без клякс. Хотя сама преподавательница удовлетворена учебниками, ясно, что ее пособия недалеко ушли от тех, которыми пользовался Линкольн...»

Я оставляю в стороне поразительное замечание, будто книга проповедует «главное, чтоб писали без клякс». В повести есть глава, прямо опровергающая утверждение Х. Френер: сочинение без ошибок и безукоризненно чисто написанное сочтено учительницей и детьми плохим. Сочинение с ошибками и кляксами признано живым и хорошим.

Я никак не могу понять, что позволяет Х. Френер

судить о программах нашей школы. Моя книга — не методическое пособие, на ее страницах иногда бегло упоминается тот или иной раздел программы по русскому языку («в тот день мы проходили глаголы», — мимоходом сообщает моя героиня), но, конечно, никакой, даже относительно полной картины нет.

Однако эти «кляксы» — пустяк по сравнению с последним абзацем рецензии: «Но, боже, помоги нам, когда учительница и ее ученики, которые радуются, если у них в классе тепло и светло, овладеют более современной системой обучения! Такие учителя и орды их любознательных учеников внушают, мне кажется, больше опасений, чем все спутники, запущенные русскими в небо. Справятся ли с ними американские учителя и американские дети?»

Мне кажется, что если опасность и существует (а она, конечно, существует), то именно в распространении столь диких взглядов и представлений! Почему любознательность советских школьников способна внушить опасение? Почему можно позволить себе называть их «ордой»? И не верх ли цинизма — полупрезрительно говорить о том, что русские дети радовались, когда у них в классе было тепло и светло? Напомню: действие моей книги происходит в первый послевоенный год. К счастью, Америка не знает сметенных с лица земли деревень и разрушенных зданий, но нашим союзникам все-таки не стоило бы забывать о том, как велики были потери, понесенные Россией, и да! — наши дети радовались возвращению тепла и света...

Иногда, читая подобного рода американскую критику, я думаю, что дело здесь даже не только в незнании нашей жизни, а в тенденции, в отсутствии объективности, в глубокой, нерассуждающей недоброжелательности — словом, в той предубежденной пропаганде, которая ничего общего не имеет с правдой, ни даже со стремлением к правде.

Вот передо мной еще одна рецензия — она напечатана в «Сэтердей ревью»... Автор статьи Мириам Гольдберг¹ начинает свой разговор о книге с упрека. «Самое сходство обстановки советской школы с аме-

¹ M. Goldberg, All Is Rosy in the Red School, «Saturday Review», 19.11.1960.

риканской,— пишет она,— заставляет американского читателя отнестись несколько скептически к неизменному «хэппи-энду», который завершает каждый инцидент «Дневника». Ни одной неудачи. Из каждой проблемы — будь то кража или тщеславие, лень или озорство — есть выход. Хотя учительница и ошибается и иногда путается в поисках «ключа», но она неизменно его находит... Хотелось бы, чтобы учительница хоть вскользь упомянула о тех случаях, когда «ключ» был закопан глубоко...»

Ну что ж, здесь мой критик совершенно прав. Если бы я сейчас вернулась к этой книге, я, видимо, написала бы ее иначе, потому что работа учителя действительно труднее и сложнее, чем это представляется героине моей первой повести. Я поняла это давно и в следующих книгах пыталась рассказать и о минутах отчаяния и неверия, которые посещают учителя, и о таких его питомцах, к которым он не сумел подобрать ключа.

Итак, я не стану возражать против справедливых упреков Мириам Гольдберг. Вообще я считаю, что автору с читателем, с критиком нельзя спорить по существу их собственно литературных оценок. К ним надо прислушиваться, над ними надо думать. Однако в статье, о которой идет речь, есть мысли, далеко выходящие за пределы оценок чисто эстетических.

Приведу лишь одну выдержку из заключения.

«Несмотря на все недостатки,— пишет Мириам Гольдберг,— книга представляет нам живой отчет о признанных социально-моральных целях русского образования, которые, надо признаться, есть по существу и наши цели.

Больше всего поразят американского читателя заботы о личности ребенка, неустанное стремление учителя знать, уважать, изучить каждого ребенка, находящегося в его ведении...»

В сущности, труднее всего бороться с призраками. Если бы автор статьи дал себе труд вникнуть в основные принципы советской педагогики, он знал бы, что для советского учительства задача индивидуального, бережного подхода к ребенку всегда была первоочередной.

«Достойной нашей эпохи... задачей,— говорил замечательный советский педагог Антон Семенович Макарен-

ко,— может быть только создание метода, который дал бы возможность каждой отдельной личности развивать свои особенности, сохранять свою индивидуальность». В своих книгах Макаренко с негодованием и отвращением говорит о тех учителях, которые стремятся всех остричь под одну гребенку, втиснуть человека в стандартный шаблон, воспитать узкую серию человеческих типов.

Несколько лет назад я пыталась послать свою повесть «Дорога в жизнь» одной американке, знающей русский язык. Но моя читательница и корреспондентка не получила этой книги: ее не пропустили через американскую границу, так как в ней... упоминалось имя Макаренко.

Если бы имя замечательного педагога не было под запретом в Америке, там, несомненно, давно знали бы, что индивидуальный подход к учащимся — один из краеугольных камней русской классической и современной нашей педагогики.

Один мой знакомый рассказывал мне, как в Норвегии — это было в начале 20-х годов — мальчишки спрашивали его: «А правда, что русские даже у себя дома ходят в шубах и едят сырое мясо?» К сожалению, некоторые высказывания моих рецензентов построены на ничуть не меньшем заблуждении. Только относится оно к внутреннему миру наших людей. Может быть, не стоило бы и писать обо всем этом. Но, к сожалению, мне не раз приходилось сталкиваться с теми же призраками. Всего несколько лет назад в Москву приезжала из Америки миссис Мейз. Она была у меня в гостях, когда праздновался день рождения моей младшей дочери. Вернувшись на родину, она написала нам: «Мои дочки с большим интересом и увлечением слушают мои рассказы о поездке в Москву и каждого проходящего к нам гостя встречают восклицанием: «А знаете, московские девочки празднуют день своего рождения совсем как мы! Как странно!»

Да, поистине надо очень мало знать друг о друге, чтобы удивляться тому, что советские дети празднуют день своего рождения! Поистине надо ничего не знать о России, чтоб удивляться, что наш учитель хочет учить детей добру и чести.

Все, о чем я здесь рассказала, оставило бы у меня

чувство глубокой горечи, создало бы ощущение, что обращаешься к людям, которые имеют уши, но не слышат, имеют глаза, но не видят, если бы не письма американских читателей.

«Мне хочется поблагодарить Вас,— пишет о повести учительница Элизабет Х.,— за возможность заглянуть в Ваше сердце и в сердца Ваших учеников — вот что дает мне чувство близости с Вами и школьниками Вашей страны. У Вас те же задачи, что и у нас, а у нас те же, что и у Вас. Наши дети по-разному одеты, но в сущности все они похожи. Наши дорогие, маленькие, упрямые, умные дети, которым мы хотим и стараемся помочь в их занятиях и понимании мира».

Эти и другие такие же письма лишний раз убеждают, что у героини моей книги и у ее учеников есть двойники в Америке и любой другой стране и что сходства между людьми разных стран и национальностей гораздо больше, нежели различий.

Больше знать друг о друге — вот что необходимо, чтоб лучше друг друга понимать, только тогда возможны взаимное уважение и взаимное доверие. Если бы в Америке печатались не только книги о нас (подчас очень далекие от действительности, от нашей жизни), а больше наших книг, тогда невозможно было бы увидеть в двенадцатилетних русских детях будущих врагов Америки и американский критик, прочитав случайно переведенную повесть о советской школе, не восклицал бы с изумлением: больше всего нас поражают заботы советского учителя о личности ребенка.

На моей полке — книги русских, советских писателей, посвятивших свою жизнь литературе для детей.

Что такое добро? Что такое зло? Что такое дружба? Что любовь и что ненависть? Что свет, а что тьма? Обо всем этом свободно, поэтично и талантливо рассказывают книги Гайдара. Как было бы хорошо, если бы американский школьник познакомился с Борисом Голиковым и Тимуром, с Чуком и Геком. Как важно было бы знакомство с героями замечательного советского писателя Пантелеева, с книгами Житкова, Кассиля, Георгиевской. Эти писатели открывают детям мир, они стоят рядом с растущим человеком, воспитывают его характер, помогают развиться всему, что в человеке богато и причудливо, а отнюдь не пытаются всех остричь под

одну гребенку. В повести «Отрочество» Георгиевской американские дети прочли бы о мальчиках-подростках, о нежности к другу, об уважении к человеку, в «Раннем восходе» Кассиля полюбили бы своего сверстника, мальчика, одаренного добрым и светлым талантом.

Одна американская учительница, которой пришлось увидеть как-то фотографии из жизни советских детей, пишет мне: «Они были настолько похожи на моих собственных ребят, что я испытала чувство горечи и сожаления о том, как иногда в наших странах не понимают и не ценят друг друга. Может быть, наши дети будут умнее нас. Я на это надеюсь».

Я тоже очень хочу на это надеяться.

1961

ВОПРЕКИ ЗДРАВОВОМУ СМЫСЛУ

(Заметки на полях одной рецензии)

В прошлом году нью-йоркское издательство «Даблдей» выпустило в переводе на английский язык мой роман «Живые и мертвые». Благодаря любезности издательства, регулярно присылающего мне вырезки из американских газет и журналов, я имел возможность познакомиться с довольно широким кругом статей и рецензий, появившихся в американской печати.

Я не собираюсь заниматься обзором их — вряд ли это дело автора. Не собираюсь и пускаться в обсуждение художественных достоинств и недостатков моего романа. Я удовлетворен тем, что издательство «Даблдей» выпустило мою книгу в полном и добросовестном переводе, и, таким образом, американские читатели имеют возможность сами судить о моей книге — такой, какая она есть.

Есть рецензии, в которых художественная сторона романа оценивается довольно высоко. В большинстве рецензий в разных пропорциях содержатся и похвалы и упреки. Попадают и такие, как рецензия в «Нью-Йорк геральд трибюн букс», согласно которой художественная ценность романа равна нулю.

Если бы меня интересовала эта сторона дела, очевидно, мне бы предстояло полемизировать с автором именно этой рецензии. Но в данном случае эта сторона дела меня мало интересует, не говоря уже о том,

что автор, стремящийся доказать, что он талантливее, чем кажется рецензенту, ставит себя в смешное положение.

Я взялся за перо потому, что меня интересует другая сторона дела, а именно — политическая. И с этой точки зрения мне хотелось бы остановиться на напечатанной в «Нью-Йорк таймс бук ревью» рецензии известного американского журналиста Гаррисона Солсбери, которая называется «Народ все вынес»¹.

Тон рецензии господина Солсбери по отношению ко мне как писателю, в узкопрофессиональном смысле, пожалуй, можно назвать вполне лояльным.

Но более широкий, главный, политический смысл этой рецензии (а эта рецензия прежде всего — политическая) заставляет меня кое-что сказать на тему о том, чем была та война, которую вела моя страна против фашизма, и как, кем и почему она была выиграна.

В сущности, моя книга и есть ответ именно на эти вопросы. Избрав для ответа форму романа, я отвечал на них как участник войны, как офицер нашей армии, как коммунист — отвечал, исходя из своего жизненного опыта и своих взглядов на жизнь.

Для меня, писавшего свою книгу с совершенно определенных идейных позиций — с позиций человека, уверенного в правильности оценки, данной XX съездом партии этому периоду нашей истории, — отнюдь не безразлично, когда находящийся по ту сторону океана критик моей книги, исходя из своих идейных позиций, прямо противоположных моим, пробует прочесть в ней не то, что в ней написано, а то, что ему хотелось бы в ней прочесть. Мне это тем более не безразлично, что упорные попытки подставить вместо авторской свою собственную, прямо противоположную концепцию в последнее время характерны для многих зарубежных статей о советских военных книгах.

Гаррисон Солсбери назвал свою рецензию «Народ все вынес». Если взять этот заголовок сам по себе, оторванно от содержания рецензии, то полемизировать с ним, казалось бы, не приходится. Наш народ в годы фашистского нашествия действительно все вынес. Вынес и победил,

¹ Н.-Е. Salisbury, The People Endured, «New York Times Book Review», 14.X.1962.

на полях войны сломав хребет германскому фашизму еще до того момента, когда союзники высадились в Нормандии.

Я не хочу приуменьшать ни значения нашего союза против фашизма в годы войны, ни доблести американских, английских, французских солдат армии вторжения, ни их жертв или готовности к жертвам. Я просто комментирую заголовок рецензии господина Солсбери — «Народ все вынес». Ибо сами эти слова «Народ все вынес» включают тот факт, что к лету 1944 года он уже вынес на своих плечах всю основную тяжесть вооруженной борьбы с фашизмом в Европе.

В целом ряде статей в американской печати, связанных с моим романом, с полным уважением сказано о том, что было сделано нашим народом во время войны. В одной из рецензий сказано, что «если бы нам больше не за что было благодарить советский народ, его защита родины от фашистских захватчиков все равно оставила бы нас в тысячелетнем долгу перед ним. Потому что именно его борьба сломала шею фашизму». В другой сказано, что читатель, «закрывая книгу, понимает, что, хотя основные битвы еще были впереди, победа немцев невысказана».

Есть близкие к этому высказывания и в других рецензиях, и я не вижу причин скрывать, что каждое такое высказывание американцев о нашем народе доставляет мне моральное удовлетворение.

Однако если сопоставить название статьи Гаррисона Солсбери «Народ все вынес» с ее основным смыслом, то нетрудно убедиться, что название это в данном случае — полемическое. А смысл статьи состоит в том, чтобы противопоставить советский народ коммунистической партии и попытаться доказать, что Россия победила в этой войне не благодаря тому, что у руководства страной стояла коммунистическая партия, а «вопреки» этому.

Господин Солсбери и не скрывает основного пафоса своей статьи; он прямо так и пишет: «Переворачивая последнюю страницу этой гневной и красноречивой книги, читатель ясно понимает, что Россия была спасена не благодаря своей коммунистической системе, а вопреки ей. Ее спасли русские мужчины и женщины, которые во все исторические периоды отличались терпением, патриотизмом, выносливостью. Потоки их добровольно проли-

ваемой крови и остановили в конце концов нацистское чудовище».

Итак, на первый план в статье господина Солсбери выплывает далеко не новая антикоммунистическая идея противопоставления партии и народа.

Народ наделяется всевозможными сочувственными эпитетами: он и патриотический, и выносливый, и терпеливый. Далее отмечается, что таков он был во все периоды своей истории, а затем читателям статьи предлагается сделать вывод, что не будь в России к 22 июня 1941 года коммунистической системы, то, очевидно, этот патриотический, выносливый и терпеливый народ гораздо легче справился бы с немецким фашизмом.

Враждебная коммунизму направленность этой концепции не вызывает сомнений. Вызывает сомнения логика автора.

Согласно этой логике, чтобы не ходить далеко, скажем, в такой исторический период, как первая мировая война, «русские мужчины и женщины» отличались таким же патриотизмом, терпением и выносливостью, как и во вторую мировую войну. Но хотя предпосылка остается та же — результаты что-то не сходятся. Патриотизм, выносливость и терпение в 1914 году были. Коммунистической системы, «вопреки» которой они проявляются, не было. У руководства страной стояли помещики и капиталисты. И, однако, Россия, начав войну вторжением в Восточную Пруссию, закончила ее плачевно и накануне русской революции оказалась на грани военного разгрома. А в 1941 году страна, у руководства которой стояли коммунисты, начав войну с поражений, закончила ее в 1945-м разгромом германского фашизма в Берлине.

Таковы исторические факты, в свете которых от концепции господина Солсбери остаются рожки да ножки.

К указанному можно прибавить еще кое-что, а именно, что с сорок первого до сорок четвертого года Советская Армия практически одна противостояла на всем Европейском континенте войскам Германии, Австрии, Венгрии, Румынии, Финляндии, Италии, плюс различные военные легионы еще десятка европейских стран. И тем не менее руководимая коммунистами Россия стояла и победила.

А в 1914—1918 годах французы и англичане с перво-

го дня всерьез воевали на Европейском континенте, была Марна, была Сомма, был Верден; против России ни в один период войны не действовало более половины сил Германии и Австро-Венгрии, и, однако, руководимая помещиками и капиталистами Россия к семнадцатому году пришла на грань военного краха.

Так, спрашивается, где же тут «благодаря» и где «вопреки»? Что-то у рецензента моего романа явно не сходятся концы с концами.

Да, русские мужчины и женщины всегда любили свою родину, всегда умели проявлять и терпение, и выносливость, и, добавлю, — мужество перед лицом военной опасности. Однако я склонен думать, что все эти качества проявлялись в своей полной силе в 1941—1945 годах не «вопреки», а *благодаря* тому, что народ верил стоящей у власти коммунистической партии, а сама партия была партией, не имевшей других интересов, кроме интересов общенародных, и неизменно требовала от всех своих членов — сверху донизу, без исключений — быть первыми в бою. Невзирая на лица, она не допускала никаких уклонений от этого требования, и ни одному коммунисту не было дано права первым отступить, и каждому было дано право первым подняться в атаку. Это право было одновременно его обязанностью, и советские коммунисты во время войны выполнили эту обязанность. Поэтому народ уважал их и уважал партию, членами которой они были, и пополнял собой ряды этой партии. И в конце войны она стала больше, чем была до войны, хотя миллионы коммунистов сложили головы на полях сражений.

Такой была на деле коммунистическая система, знающая, чего она хочет — а она хотела сломить шею фашизму — и сумевшая это сделать благодаря своей воле, твердости, организованности, благодаря единству своих целей с целями народа.

Так обстояло дело в действительности, и эту действительность — на самом трагическом для нас, первом отрезке войны — я и стремился показать в своем романе «Живые и мертвые».

У меня есть личные причины для того, чтобы стремиться показать в своих книгах силу коммунистической системы, проявившуюся в таком тягчайшем испытании, как вторая мировая война. Я принадлежу к числу лю-

дей, вступивших в партию во время войны, в ее первый, самый тяжелый период, исходя из твердого убеждения, что мы победим не «вопреки», а благодаря коммунистической системе. Я знал, что во время войны принадлежность к коммунистической партии не освобождает человека ни от каких обязанностей, а, наоборот, увеличивает его обязанности перед родиной, и пошел в партию так же, как пошли в нее миллионы других людей, веривших, что только советский строй и коммунистическая система дадут нам возможность сломить фашизм, к этому времени уже завоевавший почти всю капиталистическую Европу.

Я русский человек, и мне дороги национальные черты моего народа. Но я далек от мысли, что, скажем, молниеносный разгром Франции в 1940 году произошел оттого, что у простых людей Франции не хватало любви к родине, или выносливости, или терпения. Наоборот, я уверен, что если бы Народный фронт Франции, душой которого были коммунисты, не был задушен реакцией еще до войны, если бы к началу войны во Франции у власти стоял он, а не те, кто стоял тогда у власти, то и там, даже при самых тяжких поражениях, в конечном счете картина оказалась бы не такой, какой она оказалась.

То, что я скажу дальше, лишь умозрительное предположение, но я все же скажу то, что думаю. При моем глубоком уважении к силе и мужеству американского народа, я все же не знаю, что произошло бы с Соединенными Штатами, если бы фашистская Германия была не за океаном, а рядом с ними и если бы 170 вооруженных до зубов фашистских дивизий в одно страшное летнее утро 1941 года внезапно перешли на всем протяжении сухопутную границу Соединенных Штатов и вторглись в страну.

Предполагаю, что картина была бы страшной, а последствия — далеко идущими, и не убежден, что капиталистическая система Соединенных Штатов вышла бы из этого, аналогичного испытания с менее страшными потерями, чем мы. Думаю, что наоборот.

А чего нам стоила обусловленная рядом причин недостаточная готовность к войне, лежавшая на ответственности Сталина, и с какими страшными вещами все это было связано, я написал в своей книге. И, насколько я

понял, читая десятки рецензий, мои американские рецензенты, как правило, не склонны дискутировать со мною относительно меры правдивости книги в изображении трудностей, выпавших на долю нашего народа, в том числе и трудностей не только внешнего, но и внутреннего характера, которые, разумеется, тоже существовали в 1941 году.

Кстати сказать, всю несостоятельность стремления Гаррисона Солсбери в угоду своей антикоммунистической концепции выдать желаемое за действительное заметили и некоторые американские читатели романа. Это настолько любопытное явление, что я не поленился полностью привести опубликованное в «Нью-Йорк таймс бук ревью», весьма характерное в этом смысле письмо в редакцию:

«В своей рецензии на роман К. Симонова «Живые и мертвые» Гаррисон Солсбери упустил очень важную деталь. Книга вовсе не «простой рассказ об офицере, пытающемся присоединиться к своему полку, который к началу войны находится на западной границе». Это история «политрука», партийного работника в армии, оказавшегося в потоке отступающих войск летом 1941 года. Утеря документов имеет в его случае особое значение, так как, будучи «комиссаром», он в немецком плену подлежал немедленному уничтожению, поэтому свои могли заподозрить его в трусости. Это делает его положение особенно трагическим, и автор хорошо это показывает. Никто не собирается приуменьшить доблесть русских солдат, и коммунистов и некоммунистов, нельзя также отрицать, что книга Симонова дает реалистическую и даже страшную картину поражения и смятения первых дней войны, из которой Советский Союз все-таки вышел победителем, но при этом мы не должны закрывать глаза на политические и пропагандистские аспекты романа. Эманьюэл Солгэллер, Питтсбург, Пенсильвания»¹.

Вот именно — не стоит закрывать на это глаза. Совершенно с этим согласен!

Возможно, прочитав то, что я здесь пишу, господин Солсбери все равно останется при собственном мнении, что Россия выиграла войну «вопреки» своей коммуни-

¹ Emanuel Salgaller, Aspects of a Novel, «New York Times Book Review», 18.11.1962.

стической системе. Люди, любящие выдавать желаемое за действительное, обычно упрямы.

Сейчас я дописываю роман о разгроме немцев под Сталинградом и не скрою, что, если впоследствии господин Солсбери обратит внимание и на этот мой роман, мне любопытно будет прочесть его мнение о том, как Россия, «вопреки своей коммунистической системе» остановив фашистов под Москвой, в дальнейшем — опять-таки «вопреки своей коммунистической системе» — разгромила их под Сталинградом.

Заранее предвкушаю, какие новые чудеса логики придется проявить господину Солсбери для того, чтобы, не отступая от своей концепции, объяснить «чудо под Сталинградом».

1963

СОДЕРЖАНИЕ

От издательства	3
---------------------------	---

I

Б. Рюриков. Социалистический реализм и его «ниспровергатели»	9
Л. Щепилова. О новом герое и старых вымыслах	29
А. Макаров. Несостоявшиеся открытия господина Гиббана	40
К. Зелинский. Мир сегодня и проблемы национальных литератур	51
А. Дементьев. Они «дискутируют»	70
Т. Мотылева. О дешевом отчаянии	82
А. Сурков. Политические причины и эстетические следствия	92

II

С. Бродская, Б. Бялик. Не умирающее и не стареющее	101
В. Перцов. Как изучают Маяковского в Гарвардском университете	121
Б. Рюриков. Какое знамя они хотят водрузить?	136
Б. Бялик. Школа лицемерия	165
М. Николаев. Емелька, царица Савская и Герберт Маршалл	187

III

А. Чаковский. Открытое письмо в редакцию газеты «Вельт» (ФРГ)	201
Ст. Злобин. Продолжение личной беседы...	212
Ф. Вигдорова. Об «опасных» школьниках и тенденциозных критиках	225
К. Симонов. Вопреки здравому смыслу	231

ТЕХНОЛОГИЯ НЕПРАВДЫ

СБОРНИК СТАТЕЙ

Редактор *Е. Мельникова*

Художественный редактор *Т. Андропова*

Технический редактор *Ф. Артемьева*

Корректор *Г. Асланянц*

Сдано в набор 15/V 1968 г. Подписано к печати 23/X 1968 г. А09231. Бумага тип. № 1 84×108¹/₃₂ 15 печ. л. 12,6 усл. печ. л. 12,029 уч.-изд. л. Тираж 10 000 экз. Заказ № 158. Цена 72 коп.

Издательство

«Художественная литература»

Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Московская типография № 20

Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР

Москва, 1-й Рижский пер., 2

Технология недрозды