

## АЛЕКСАНДР ФАДЕЕВ

### Задачи литературной теории и критики

#### 1

Задачи советской литературной теории и критики в самом существенном и главном определены известными постановлениями Центрального Комитета партии по вопросам литературы и искусства.

То обстоятельство, что за послевоенные годы, до постановлений ЦК, не появилось ни одной критической работы, которая хотя бы с какой-то отдаленной стороны наметила те же самые проблемы и вопросы, является объективным и непреложным показателем неудовлетворительного состояния нашей литературной критики.

Критика забыла, что именно она в первую очередь должна быть борцом за партийность литературы, этот великий ленинский принцип, который товарищ Жданов в своем докладе назвал важнейшим вкладом Ленина в науку о литературе.

Вспомним эти гениальные высказывания Ленина:

«Литература должна стать партийной. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, “барскому анархизму” и погоне за наживой — социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы*, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме.

В чем же состоит этот принцип партийной литературы? Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверх-человеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела...»\*

---

\* Ленин В. И. Сочинения. Изд. 3-е. Т. VIII. С. 386.

На каждом этапе нашего развития критика должна, прежде всего, ясно видеть противников этого ленинского принципа, видеть те новые формы, приемы борьбы, которые выдвигает противник, видеть те формы маскировки, которыми противник прикрывает свою борьбу против ленинского принципа в литературе, и давать противнику отпор.

В том, что критика последних лет почти не вела борьбы за партийность литературы, не развивала этот принцип на анализе всех сторон литературного процесса, в том, что критика не вывела на свежую воду всех лжетеоретиков и горе-практиков враждебного ленинизму принципа аполитичности литературы, принципа «чистого искусства», «искусства для искусства», — в этом слабость нашей литературной критики. Литература никогда не была аполитичной — ни в прошлом, ни в настоящем. «Теория» аполитичности — это буржуазное лицемерие и маскировка.

Ленин говорил: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания»<sup>\*</sup>.

Писатель дворянский или буржуазный тоже всегда что-нибудь отрицал или утверждал, а если прикрывался маской аполитичности (будто он ничего не утверждает и не отрицает, а только констатирует), то он лицемерил.

Можно себе представить, какие огромные возможности и перспективы открыты перед свободной советской литературой, если литература старая, в условиях эксплуататорского общества, смогла создать непреходящие мировые ценности!

«Если феодальный строй, а затем буржуазия в период своего расцвета могли создать искусство и литературу, утверждающие становление нового строя и воспевающие его расцвет, то нам, строю новому, социалистическому, представляющему из себя воплощение всего, что есть лучшего в истории человеческой цивилизации и культуры, тем более по плечу создание самой передовой в мире литературы, которая оставит далеко позади самые лучшие образцы творчества старых времен» (Жданов).

Товарищ Жданов поставил здесь вопрос об исторической миссии нашей советской литературы. Очень важно найти то главное звено в литературном творчестве, за которое мы, работники советской литературы, должны ухватиться, чтобы поднять советскую литературу на уровень ее всемирно-исторического значения.

Этим основным и главным, решающим звеном является показ во всей полноте и силе нашего советского человека и его моральных качеств.

---

<sup>\*</sup> Там же.

«Конечно, наша литература, — говорит товарищ Жданов в своем докладе, — отражающая строй более высокий, чем любой буржуазно-демократический строй, культуру во много раз более высокую, чем буржуазная культура, имеет право на то, чтобы учить других новой общечеловеческой морали... Каждый день поднимает наш народ все выше и выше. Мы сегодня не те, что были вчера, и завтра будем не те, что были сегодня. Мы уже не те русские, какими были до 1917 года, и Русь у нас уже не та, и характер у нас не тот. Мы изменились и выросли вместе с теми величайшими преобразованиями, которые в корне изменили облик нашей страны».

И дальше:

«Показать эти новые высокие качества советских людей, показать наш народ не только в его сегодняшний день, но и заглянуть в его завтрашний день, помочь осветить прожектором путь вперед — такова задача каждого добросовестного советского писателя. Писатель не может плестись в хвосте событий, он обязан идти в передовых рядах народа, указывая народу путь его развития. Руководствуясь методом социалистического реализма, добросовестно и внимательно изучая нашу действительность, стараясь глубже проникнуть в сущность процессов нашего развития, писатель должен воспитывать народ и вооружать его идейно. Отбирая лучшие чувства и качества советского человека, раскрывая перед ним завтрашний его день, мы должны показать в то же время нашим людям, какими они не должны быть, должны бичевать пережитки вчерашнего дня, пережитки, мешающие советским людям идти вперед».

Здесь речь идет о важнейших чертах нашего художественного метода социалистического реализма, над которыми очень и очень следует пораздумать нашей критике. Мы должны показать нашего человека правдиво, всесторонне, на основе глубокого знания нашей жизни и показать таким, каким он должен быть, осветить его завтрашний день.

Это заставляет нас подумать о присущей методу социалистического реализма революционной романтике, без которой нет социалистического реализма. С другой стороны, товарищ Жданов подчеркивает необходимость критического отношения ко всему отсталому, косному. Без этого тоже не может быть социалистического реализма. Человек, который борется за какой-либо идеал и выдвигает его перед собой, естественно, наиболее активно и остро критикует все то, что мешает достижению его идеала\*.

\* *Примечание автора.* В прежнем варианте статьи мною были допущены здесь небрежные формулировки: говорилось о «революционно-романтическом начале» и о «критическом начале» в социалистическом реализме. В дискуссии по этим вопросам было совершенно справедливо

Мне кажется, что в нашем литературоведении недостаточно разработан вопрос о роли революционной романтики в социалистическом реализме. Попробуем сначала определить, что мы можем понимать под революционной романтикой.

Известно, что существует много старых, школьных, «профессорских» определений романтизма и романтики. Недостаток их в том, что они пытаются обнять совершенно разные явления. Очевидно, мы пойдем по правильному пути, если в основу нашего понимания революционной романтики положим известные высказывания Ленина в работе «Что делать?» о «мечтаниях». В. И. Ленин, как известно, цитирует высказывания Писарева: «Моя мечта может обгонять естественный ход событий или же она может хватать совершенно в сторону, туда, куда никакой естественный ход событий никогда не может придти. В первом случае мечта не приносит никакого вреда; она может даже поддерживать и усиливать энергию трудящегося человека... Если бы человек был совершенно лишен способности мечтать таким образом, если бы он не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками, — тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни...»

Далее Ленин цитирует то место из высказываний Писарева, где Писарев доказывает пользу мечты, когда «мечтающая личность серьезно верит в мечту, внимательно вглядываясь в жизнь, сравнивает свои наблюдения со своими воздушными замками, и вообще добросовестно работает над осуществлением своей фантазии. Когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью, тогда все обстоит благополучно...»

Очевидно, в применении к нашему литературному делу важно добавить, что желаемое и должное — «мечта» — выступает в художественном произведении в виде живого образа, в виде образа человека, носителя нового морального общественного начала.

---

указано, что эти формулировки могут создать ложное представление, будто в социалистическом реализме существуют как бы два «начала»: одно — собственно реалистическое, являющееся, так сказать, «критическим началом», а другое — собственно романтическое, утверждающее, так сказать, все положительное и светлое. Между тем, социалистический реализм — это, прежде всего, правда о жизни; понятие социалистического реализма обнимает все стороны правдивого изображения жизни в ее революционном развитии. Справедливость этой критики была признана мной, и здесь я уточняю свои формулировки в соответствии с действительной мыслью моей. (А. Ф.).

Именно потому, что мы являемся представителями общества, где субъективные чаяния художника совпадают с объективным ходом общественного развития, мы можем в реальной действительности находить живых людей, носителей нового морального начала.

Могут спросить: возможно ли правдиво дать живой человеческий характер таким, «каков он есть», и одновременно таким, «каким он должен быть»? Конечно. Это не только не умаляет силы реализма, а это и есть подлинный реализм. Жизнь надо брать в ее революционном развитии. Приведу пример из области природы. Яблоко, выращенное в саду, особенно в таком саду, как сад Мичурина, — это яблоко такое, «как оно есть», и одновременно такое, «каким оно должно быть». Это яблоко больше выражает сущность яблока, чем дикий лесной плод.

Так и социалистический реализм.

## 2

Когда перед советской литературой по-новому встает какой-нибудь вопрос, всегда полезно вспомнить, как этот вопрос стоял в прошлом. Проблема наследования в развитии искусства и литературы является важнейшей проблемой. Поэтому пусть читатель не посетует на меня, если я сделаю большой экскурс в прошлое старого реализма, досоциалистического реализма.

Совершенно естественно, что о революционной романтике в том смысле, как мы говорим в применении к литературе социалистического реализма, нельзя говорить в применении к литературе прошлого. Старая литература не обладала тем мировоззрением и не имела тех социалистических условий жизни, в которых творит советская литература. Но можно говорить о наличии романтики и в старом реализме — такой романтики, которая увеличивает силу реализма («когда есть какое-нибудь соприкосновение между мечтой и жизнью»). Очень интересно проанализировать в этом смысле то литературное течение начала прошлого века в Западной Европе, которое называло себя течением «романтизма» и обнимало в разных странах таких разных художников, как Байрон, Гёте, Шиллер, Стендаль, Бальзак, Гюго, Мериме, Мюссе. Впоследствии выяснилось, что под этим общим названием объединялись и романтики и реалисты. Но в начале века «романтизмом» называлось все то, что «не классицизм», что отделено от классицизма рубежом французской буржуазной революции.

Отметим, прежде всего, что это течение, называвшее себя течением «романтизма», обнимало художников, работавших в нашем понимании двумя методами. Одни — романтики — в основу своего

метода, сознательно или бессознательно, полагали «желаемое» или «должное», «идеал», «мечту»; другие — реалисты — полагали в основу своего метода, прежде всего, «сущее», каким бы оно ни было. Но все названные мной художники (я подчеркиваю — *названные*, ибо течение это обнимало и других) — при всей разности и противоречивости их мировоззрений — сыграли в духовном развитии человечества прогрессивную роль — большую или меньшую. Для своего времени даже трудно сказать, чья роль была более велика — романтиков или реалистов. Но у нашего современного читателя уже только один Гюго «соревнуется» с такими гигантами реализма, как Бальзак или Стендаль. «А Гёте?» — спросят меня. О нем — ниже.

Встает законный вопрос: могли ли бы художники, положившие в основу своего метода «желаемое», «должное», «мечту», «идеал», сыграть такую большую роль в истории человечества, если бы творчество их совсем не отражало правды жизни, если бы их творчеству совсем не присущи были бы элементы реализма? Не прав ли был Анри Барбюс, сказавший, что при определенных условиях «романтизм реалистичен»? А с другой стороны, можно ли было бы считать подлинными реалистами Бальзака или Стендаля, если бы они в своем творчестве только отражали «сущее» и ни к чему не звали, не выставляли бы никаких моральных требований и не отразили бы элементов нового в развитии самой жизни, рождающихся иногда вопреки тому, что эти писатели хотели бы от нее получить?

Из этого можно сделать следующий вывод: если романтизм прогрессивен, в нем — в большей или меньшей степени — наличествует правда жизни, ему присущи элементы реализма. И всякому настоящему, большому реализму свойственна романтика.

Разумеется, подлинно научное рассмотрение вопроса требует конкретного исторического и социального анализа творчества каждого писателя. Тогда можно было бы объяснить, почему, например, романтизму Гюго присущи относительно большие элементы правды, то есть реализма, чем, скажем, Шиллеру, являющемуся романтиком более или менее «в чистом виде». Но справедливость высказанного мной положения, не представляющего, впрочем, ничего нового, подтверждается существованием таких гениальных художников слова, которых, на первый взгляд, даже трудно отнести к романтикам или к реалистам, настолько это в них переплетено. Это тем более трудно сделать, что этот вопрос тесно связан с вопросами художественной формы, понимаемой не узко формалистически, а по-марксистски, то есть так, что форма тогда содержательна.

Например — Гёте. По характеру и глубине поднятых этим гениальным художником жизненных вопросов его нельзя отнести к романтикам. Однако форма, в которой Гёте преподносит великое

жизненное содержание, большей частью романтична. Таким образом, реализм может выступать и в романтической форме, особенно в поэзии. Но не только в поэзии. Бальзак — реалист и в «Шагреновой коже» и в «Кузине Бетте», хотя в первом произведении форма в значительной мере романтична, во втором — строго реалистична.

Мне могут сказать, что это положение якобы «противоречит» известному положению Энгельса, по которому реализм предполагает изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах. Но Энгельс вовсе не рассматривает художественных форм, в которых в историческом развитии человечества воплощается в искусстве это замечательное свойство реализма. Трудно себе представить, чтобы Энгельс, сформулировавший это замечательное свойство реализма, отрицал бы многообразие тех форм, в которых это свойство выражалось во всем художественном развитии человечества. Достаточно напомнить некоторые национальные особенности и традиции в развитии искусства целых народов, — например, таких великих народов, как китайский, индийский и другие восточные народы. Известно, какое значение в искусстве этих народов имеет условность формы. Но надо полагать, что при этой обязательной условности формы течение реализма также было присуще искусству этих народов. Или мы должны будем предположить, что эти многомиллионные народы за тысячелетия своего развития так и не смогли достичь реализма, то есть так и не сумели в своем искусстве высказать правду о жизни? Нужно ли говорить, насколько было бы абсурдным такое предположение!

Очевидно, Энгельс рассматривает прежде всего ту высшую ступень реализма, до которой поднялось человеческое общество. Но Энгельс нигде не говорит, что достижения реализма на иных ступенях развития нужно отбросить. Иначе нам пришлось бы расстаться не только с искусством восточных народов, но и в искусстве западных народов нам пришлось бы распрощаться с «Илиадой» и «Одиссеей», с «Божественной комедией», с «Путешествиями Гулливера», с «Дон-Кихотом» и многими другими великими творениями прошлого. В известном смысле мы должны были бы расстаться даже с Шекспиром. Мало того, Энгельс нигде не называл «вредным» и не предлагал выбросить в печку Шиллера — поэта, метод которого среди великих поэтов прошлого был наиболее далек от реализма. Энгельс считал только этот метод значительно менее совершенным для художественного выражения правды жизни, чем реализм, как он воплотился, например, в творчестве Шекспира или в реализме XIX века. Следует, однако, сказать, что в отрочестве и юности произведения Шиллера, такие, как «Вильгельм Телль», «Разбойники», «Коварство и любовь» и некоторые другие, не говоря уже о его стихах и по-

эмах, до сих пор могут иметь и имеют большее — и притом весьма полезное — влияние на души, чем, скажем, Бальзак, или Стендаль или Золя, которые еще недоступны пониманию в этом возрасте.

Чтобы завершить рассмотрение исключительно важного для нас положения Энгельса о свойствах реализма — показывать типичные характеры в типичных обстоятельствах, — мы должны, разумеется, сказать, что этот реализм на высшей ступени; о котором здесь говорит Энгельс, является лучшей и самой плодотворной школой для наших советских писателей. Но и этот реализм Энгельс не считал пределом совершенства. Энгельс говорил о том, что полное слияние большой идейной глубины осознанного исторического содержания с шекспировской живостью и насыщенностью действия будет достигнуто только в будущем. Очевидно, это и есть задача социалистического реализма.

Это отвлечение было необходимо нам для того, чтобы оградить возможности рассмотрения классического наследства от какого бы то ни было начетничества и догматизма, как в отношении использования этого наследства в деле воспитания народа, так и в критическом использовании его в деле формирования и развития искусства социалистического реализма.

Вернемся, однако, к течению «романтизма» в начале прошлого века.

Стоит присмотреться к одной из наиболее крупных фигур этого течения — к Бальзаку. Бальзак велик потому, что в наибольшей степени из буржуазных художников Западной Европы воплощал в своем творчестве синтез лучшего в реализме и в романтизме его времени. Но именно поэтому он и был наиболее крупным *реалистом* в Западной Европе XIX века.

«Люди всеобъемлющие, — писал он, — ...принимают все, и лиризм и действие, драму и оду, полагая, что совершенство требует целостного видения вещей. Эта школа, которую можно назвать литературой эклектизма, требует изображения мира, каков он есть: образы и идеи, идея в образе или образ в идее, движение и мечта».

Надо откинуть устаревшую терминологию («литература эклектизма») и обратить внимание на «изображение мира, каков он есть», что, по Бальзаку, предполагает «движение и мечту», то есть романтику в реализме.

Бальзак был, несомненно, реалистом, потому что он дал исключительный по размаху и по силе социально-экономический разрез современного ему общества. Он смог верно отразить действительные исторические события, потому что изобразил общество в движении — до французской буржуазной революции и после нее: во времена империи Наполеона, во времена реставрации и борьбы



прогрессивных сил против торжествующей финансовой аристократии. И Энгельс отметил эту замечательную черту Бальзака. Будучи по политическим убеждениям легитимистом, Бальзак сумел увидеть передовое общественное моральное начало там, где только его и можно было найти в его время, то есть у республиканцев. Бальзак-романтик со всей присущей ему противоречивостью миропонимания страстно ищет моральный идеал, чтобы противопоставить его растущим на глазах порокам капитализма.

Бальзак сам сознавал эту особенность своего творчества. «...Это мы создаем настоящую действительность, — писал он, возражая против эмпирического, ползучего реализма. — Она подобна вот этой чудесной груше Монтрейля, которую с бесконечным трудом выращивают в течение ста лет. Та действительность, о которой говорите вы, подобна горькому плоду лесной груши, который ни на что не годен. Настоящую действительность, действительность в искусстве, надо выращивать, как грушу Монтрейля».

Использование лучших сторон современного ему романтизма, — а именно его «крылатости», — придало необычайную силу реализму Бальзака. В дальнейшем, когда романтическое и реалистическое течения в развитии французской литературы расщепились, можно сказать, что они оба на этом потеряли.

Эта особенность Бальзака как художника объяснялась — и это уже доказано нашими литературоведами — тем, что его миропонимание на деле было гораздо шире, чем его внешний, поверхностный легитимизм. Будь Бальзак только легитимистом, его реализм мог бы быть только эмпирическим.

Анализируя творчество Бальзака, наши литературоведы доказали, что он руководствовался во многом учением французских просветителей конца XVIII столетия. Свет французской буржуазной революции лежал на Бальзаке. И расщепление французской литературы на романтизм без подлинной истории и реализм без крыльев — было первым показателем того, что этот свет уже померк. То, что породила французская революция — капиталистический строй, — все это шаг за шагом стало приносить свои горькие плоды. Романтизм оторвался от «грязной» действительности, а реализм потерял идеалы и пополз по земле.

Взгляните на Флобера. Он силен только в изображении «зла мира», уродливости современного ему общественного строя, но для Флобера характерен голый скепсис, полное отсутствие веры в человека и в возможность преобразования общества на справедливых началах. Революцию 1848 года во Франции он просто оплевал.

А с другой стороны, можно взять Гюго. Гюго — революционный романтик, у которого есть немало черт, общих с Бальзаком, но он яв-

ляется носителем идеалов без исторического содержания — от этого его романтизм невероятно теряет. Гюго не дает верной исторической обстановки. «Собор Парижской богородицы», «93-й год», «Человек, который смеется», «Отверженные» — везде историческая обстановка в значительной своей части вымышлена, а там, где она и приближается к истории, борющиеся силы лишены социальной характеристики. Гюго не дает развивающихся характеров в типичных обстоятельствах, что так хорошо умел делать Бальзак. Одни люди являются у Гюго носителями «добра», а другие — носителями «зла».

После Флобера и Гюго начинается снижение и реализма и особенно романтизма во Франции.

Несмотря на революционное движение сорок восьмого и, наконец, семьдесят первого года, во французской литературе не появляется ни одного революционного романтика, равного в какой бы то ни было степени Гюго. А с другой стороны, при всех неоспоримых достоинствах реализма Золя и Мопассана, им присуща известная ущербность, — может быть, еще большая, чем Флоберу: во многих своих произведениях они ползут по земле, в хвосте исторического развития\*. В конце XIX века начинается расцвет французской реакционной романтики, которая постепенно смыкается с вырождающимся, ползучим натурализмом, теряющим всякие реалистические основы, всякое человеческое содержание. Начинается литературное вырождение, декаданс.

Это, однако, вовсе не означает, что линия прекрасного французского реализма вовсе прервалась и не получила своего блестящего продолжения в конце прошлого и в начале нынешнего века. Мы имеем в виду Анатоля Франса, а вслед за ним — Ромена Роллана и Барбюса. Их великий гуманизм, сочетающийся с необыкновенной силой критики старого общества, был несомненно порожден великими освободительными движениями нового времени. Об этом я еще скажу ниже.

Очень характерно, что во французском декадансе, как, впрочем, и в русском, как и во всяком декадансе, очень близко примыкают друг к другу ползучий, аморальный натурализм с изображением изнанки человеческого бытия, самых грязных физиологических отправлениях человека, и индивидуалистический символизм с его эротикой и мистикой, помноженными на гипертрофию формы.

---

\* *Примечание автора.* Пусть не сочтет читатель мои критические замечания по адресу таких выдающихся писателей Франции, как Флобер, Золя, Мопассан, за отсутствие уважения к их труду и к их литературному наследству. О, как многому можем мы еще у них поучиться! Здесь речь идет лишь об относительной силе их реализма и реализма тех, кто им предшествовал (А. Ф.).

В связи с рассматриваемой нами проблемой интересно взглянуть на крупнейшую фигуру английского реализма XIX века — на Диккенса. Диккенс находится по своему творческому методу где-то между Бальзаком и Гюго. С Бальзаком его объединяет то, что он подлинный бытописатель, знаток нравов. С Гюго его объединяет отсутствие развивающихся характеров. По меткому выражению Честертона, его герои точно вынуты из мешка рождественского деда. В то же время Диккенсу присуща известная гиперболичность, которая была свойственна и Бальзаку и Гюго. Диккенс — реалист, и в то же время он романтичен (в развитом выше понимании этого слова), он верит в справедливость, в добро, в возможность их торжества на земле. Он первый в английской литературе увидел простого человека как носителя высокого нравственного начала и возвысил его. Я здесь имею в виду не тех сентиментальных добряков, богатых людей, которых выводил Диккенс, — в этом была его величайшая художественная слабость, — а я имею в виду яркие народные фигуры рядовых тружеников, выразителей народной морали, величия и достоинства простого человека. Эта гуманистическая сторона его творчества, сочетающаяся с критикой общественного строя Англии, лживой английской конституции и лицемерной морали правящих классов, составляет главное обаяние Диккенса как художника.

Диккенс сам не был чартистом. Но не трудно видеть на всем его творчестве отсвет чартистского движения. Диккенс — продукт тех же общественных сдвигов, что породили чартистское движение. И наличие этих черт в реализме Диккенса делает его самой крупной фигурой английского реализма XIX века.

Возьму, наконец, американского реалиста Марка Твена. Марк Твен жил очень долго, он увидел крах собственных идеалов и нравственных представлений. Но я беру Марка Твена периода «Тома Сойера», «Жизни на Миссисипи», «Геккльберри Финна». Марк Твен — несомненно реалист, потому что он правдиво изображает и критикует ханжество, лицемерие, корыстолюбие, невежество американского буржуазного общества, правдиво показывает противоречия богатства и нищеты, правдиво рисует жизнь тружеников. В то же время несомненно, что его реалистические герои — и Том Сойер, и Гекк Финн, и герои Миссисипи — несут в себе немало романтических черт; они выступают как носители нравственных идеалов Марка Твена. И недаром эти произведения живут так долго, являясь любимым чтением ребят и взрослых. Это свойство придает реализму Марка Твена черты как бы озаренности.

Всем известно, что эта особенность творчества Марка Твена порождена освободительной борьбой Северных штатов против рабо-

владельцев Юга. И всем известно, что никогда больше в Соединенных Штатах не появлялось таких же правдивых и одновременно жизнерадостных, оптимистических книг.

Какие из этого следуют выводы?

Первый вывод: буржуазный реализм наиболее полнокровен, когда он пронизан, согрет, освещен прогрессивными идеями. В XIX веке не было во Франции более крупных реалистов, чем Бальзак и Стендаль; в Англии — более крупного реалиста, чем Диккенс; и в Соединенных Штатах Америки — Марк Твен. Следовательно, буржуазный реализм наиболее полнокровен, когда он произрастает на почве больших общественных движений и пронизан, согрет, освещен прогрессивными идеями.

Второй вывод: буржуазный реализм в этот период наиболее полнокровен, потому что он лучше способен видеть движение жизни, ему наиболее присущи в этот период прогрессивные идеалы, и это придает ему романтические черты, которые не только не нарушают правды жизни, а придают реализму крылья. Вместе с тем, это естественно сочетается с наиболее беспощадной критикой по отношению к современному буржуазному обществу.

Третий вывод: буржуазный реализм этого периода наиболее политически окрашен, идейно насыщен, тенденциозен в самом высоком значении этого слова.

Трудно себе представить более тенденциозных художников, чем названные мною, в смысле отстаивания и пропагандирования своих идеалов. Разумеется, это идет не в ущерб художественности. Однако тенденция часто проявляется у них и в личных высказываниях художника и через высказывания его персонажей. Достаточно вспомнить изобличения капитализма, вложенные Бальзаком в уста Вотрена (Жака Колэна). Достаточно вспомнить гневное обращение Диккенса к королю и министрам после смерти беспризорного мальчика в «Холодном доме». Достаточно вспомнить рассуждения Твена о рабстве в «Приключениях Геккльберри Финна». Но, конечно, эта тенденция заложена, прежде всего, в правдивой логике развития самих образов. Следовательно, в этот период буржуазный реализм наиболее идейно, политически окрашен, наиболее тенденциозен в высоком и благородном смысле этого слова.

Четвертый вывод: в этот период буржуазный реализм наиболее естественен, свободен и богат по своим формам. Среди писателей Западной Европы и Америки трудно указать писателей с большей свободой литературной формы, чем форма Бальзака или Стендаля, трудно представить себе более искусную и в то же время вместительную форму, чем найденная Диккенсом, и можно поражаться легкости и естественности формы Марка Твена.

Но старый западноевропейский реализм имел свои слабости. Главная его слабость состояла в том, что, кроме названных писателей (и вплоть до появления Ромена Роллана), нельзя указать почти никого, кто бы пытался показать положительных героев. Это объясняется, очевидно, тем, что писатели-реалисты видели господство и торжество денежного мешка и, ненавидя его, в то же время думали, что власть его непреодолима. Это неоспоримый факт, что западный буржуазный реализм XIX века в своей положительной программе был более ограничен, чем реализм русский. Он был более скептичен, а в отношении своих положительных типов — или более умозритель, или более сентиментален.

Я уже сказал, однако, что французский реализм в лице таких своих представителей, как Франс, Роллан, Барбюс, вновь пошел на подъем и что почвой этого нового подъема были великие освободительные движения конца прошлого и начала нынешнего века.

В своей критике капитализма Франс не вышел за пределы буржуазных отношений. Однако глубина и острота этой критики, освещенной разумом, столь высоко поднявшимся над господствующими воззрениями, свидетельствовали о том, что в самой действительности поднялись новые исторические силы, потрясающие основы буржуазного общества и бросающие яркий свет в будущее.

Франс-художник еще не видел этого будущего, не верил в него и только к концу своих дней пришел к нему разумом. Но, как художник, он не мог бы столь критически — и с таких высоких позиций — оценить прошлое, если бы творчество его не развивалось во Франции после Парижской Коммуны, во Франции, в которой уже действовал Жорес, и если бы во всем мире уже не клокотали те силы, возглавляемые пролетариатом, которые в условиях России привели к победе Великой Октябрьской революции. И совершенно не случайно к концу своих дней Анатоль Франс вступил в ряды французской Коммунистической партии.

Нужно ли говорить, что особенности гуманизма Роллана — гуманизма, кажется, вот-вот уже готового сомкнуться с гуманизмом социалистического пролетариата, — были порождены теми же историческими причинами? А Барбюс проделал этот путь до конца.

### 3

В русской литературе первой половины XIX века реализм и романтизм, как течения, были почти слиты в творчестве Пушкина, Лермонтова, Гоголя. А если говорит о романтике в том смысле, как мы употребляем это слово в связи с ленинскими высказываниями «о мечтаниях», то, начиная с Пушкина и до Горького включительно,

этого рода романтика выступает, можно сказать, как характерная черта русского критического реализма\*. Здесь нет возможности подробнее останавливаться на характеристике этого явления, но надо сказать, что оно было порождено великими освободительными народными движениями в России, с их поисками счастья и справедливости.

Гений Пушкина — это продукт того возросшего национального самосознания, которое заявило о себе в победоносной, справедливой Отечественной войне 1812 года и породило движение декабристов. Нельзя не поражаться необыкновенной преемственности революционных движений в России с их все возрастающей мощью, особенно когда начали чувствоваться подземные толчки крестьянской революции. Она породила писателей революционных демократов и окрасила собою творчество всех крупных русских писателей второй половины XIX века.

Это не значит, что все русские писатели были на стороне революционно-демократического движения, — отнюдь нет. Некоторые из них даже не понимали того, что происходит вокруг. Но они видели, чувствовали силу русского народа, чувствовали, что жизнь не стоит на месте, зреют большими перемена, верили в возможность торжества справедливости на земле и, каждый по-своему, стремились воплотить, утвердить свои идеалы в положительных образах, наряду с беспощадной критикой существующего строя.

Пушкин дал не только Татьяну Ларину, Пушкин увидел в Емельяне Пугачеве крупный исторический характер.

А каким переворотом в литературе было изображение крестьян в «Записках охотника» Тургенева! Западноевропейская литература изображала крестьянина зверем или идеализированным «пейзанином». А Тургенев показал, что наш русский крестьянин — это замечательный, своеобразный характер. Крепостной крестьянин изображен Тургеневым, прежде всего, человечно. Достаточно вспомнить Касьяна с Красивой Мечи, Лукерью из «Живых мощей», Герасима из рассказа «Муму», Хоря, Калиныча и многие другие образы.

Что же можно сказать о поэте — революционном демократе — Некрасове? Он первый в русской поэзии сумел с предельной правдивостью и с необыкновенно приподнятым чувством воспеть мужика с его мужицких позиций. Вспомните всю галерею крестьянских образов Некрасова, вспомните поэму «Мороз Красный нос»: ведь это гимн русской женщине-крестьянке!

\* Этим я не ограничиваю роль Горького только как критического реалиста, а хочу сказать, как естественно и органично в его творчестве критический реализм перешел в реализм социалистический.

Великого нашего драматурга А. Н. Островского многие считают бытописателем. Но разве он только бытописатель? Вспомните его Катерину.

Лев Толстой, беспощадный реалист, срыватель всех и всяческих масок, дал целую галерею положительных образов, одухотворенных высокими нравственными идеалами, начиная с образов «Войны и мира». Благодарная задача — показать, насколько беспощадный, именно в своей критике, реалист Толстой был в то же время «романтичен». Вспомните хотя бы Хаджи Мурата! Такое разоблачительное по отношению к царскому строю произведение, как «Воскресение», является одновременно и самым «романтическим» его произведением. Почти все, что происходит с героями «Воскресения», — это почти неправдоподобно, но все это — великая правда. И униженная и, кажется, уже совсем-совсем затоптанная в грязи ужасным и жестоким обществом Катюша Маслова вырастает в героиню — носительницу высокого нравственного начала, полную человеческого и женского обаяния.

Известно, что эту черту романтичности русского критического реализма первый отметил Горький.

Я хочу еще раз подчеркнуть, что под романтикой в реализме я вовсе не подразумеваю самую способность изображения положительных образов. Если рассматривать старую литературу в свете различных ее течений, то эта способность была присуща, как мы уже видели, лучшим представителям и реализма и романтизма, причем у больших реалистов положительные образы были несомненно более жизненны и полнокровны, чем у романтиков. А я подразумеваю под романтикой в реализме мечту, способную опережать жизнь, не утрачивающую с ней связи, «соприкосновения», выступающую в виде такого нравственного идеала, который не нарушает правдивости, жизненности образов. Чудесно определил это свойство реализма Белинский. По его мнению, искусство, определявшее идеал как «украшенную природу», отжило свой век. А к созданиям реализма «идет другое определение искусства — как воспроизведение действительности во всей ее истине. Тут все дело в *типах*, а идеал тут понимается не как украшение (следовательно ложь), а как отношения, в которые ставит друг к другу автор созданные им типы в соответствии с мыслию, которую он хочет развить своим произведением». Однако в этом определении Белинского еще недостаточно развит момент движения и развития, когда авторская мысль «опережает действительный ход событий». И определение Белинского можно дополнить замечательным высказыванием великого китайского писателя Лу Синя: «Мечта — это не то, что уже существует, но и не то, чего не может быть. Как на земле: дороги нет, а пройдет

много людей — и они проложат дорогу». Если сочетать высказывание Белинского с высказыванием Лу Синя, это и будет то, что мне хотелось бы выразить.

И здесь следует сказать, что, конечно, и в русском критическом реализме, который по понятным причинам не мог подняться до современного научно-революционного мировоззрения, было немало таких «мечтаний», которые не совпадали с подлинным историческим развитием, а «хватали в сторону» или даже тянули назад. Чаще всего это выступало в сложном переплетении великого и правдивого с ложным и отсталым. Мы можем видеть это и в творчестве Толстого и особенно в творчестве Достоевского.

Но следует поражаться не столько этому, сколько замечательному дару исторического предвосхищения, столь свойственному русской литературе, и поразительной исторической правдивости ряда ее передовых образов. Если поэзия Пушкина и Лермонтова скорее передает самый дух передовых людей своего времени, то Герцен в «Былом и думах» выводит свое поколение, так сказать, поименно, со всею мощью революционного вдохновения. Литература второй половины века воплощает их в живых и типичных образах — Базарова в «Отцах и детях», Инсарова и Елены в «Накануне», Рахметова и других прекрасных мужских и женских образах «Что делать?», Саша и «русских женщин» Некрасова. Кстати, в «русских женщинах» можно видеть не столько декабристок, сколько передовых женщин революционно-демократического движения.

Русский критический реализм часто выступал только в форме «отрицания» помещичье-буржуазного, чиновничьего общества, — например, в сатире Салтыкова-Щедрина. Но никогда русскому критическому реализму не присуще было скептическое отношение к человечеству, неверие в силы человека. Салтыков-Щедрин «отрицал» — во имя человека, следуя заветам Белинского: «Всякое отрицание, чтобы быть живым и поэтическим, должно делаться во имя идеала».

И какую новую силу обрел критический реализм в творчестве Чехова! Каким наивным выглядит в наши дни определение места и роли Чехова в истории развития русской литературы как «певца безвременья»! Как ни далек был Чехов от рабочего движения в России, особенности его критики свидетельствовали как раз о том, что новые общественные силы с их передовыми, гуманистическими устремлениями вышли на арену русской истории. По мировоззрению своему Чехов был далек от пролетарского мировоззрения. И все же в развитии русской литературы он был непосредственным предшественником Горького. Не случайно в последних рассказах Чехова (таких, как «Невеста») и в его пьесах положительные идеа-



лы Чехова — при всей их незавершенности — выступают уже, так сказать, в персонифицированном виде, в живых характерах, типах. Ведь все это создавалось Чеховым уже в канун революции 1905 года.

А гигантская фигура Горького возникла тогда, когда рабочий класс выступил уже как передовая сила революционного движения в России, когда рабочий класс создал свою партию, партию нового типа, во главе с великим Лениным. И у Горького впервые его литературный положительный герой совпал с подлинным новым героем истории — рабочим-революционером, большевиком, способным осуществить в жизни свои идеалы, идеалы рабочего класса, ведущего за собой все трудящиеся классы и слои общества. В творчестве Горького впервые слилось осознанное историческое содержание — осознанное в свете революционного научного социализма — с исключительной жизненностью и живостью изображения новых характеров. Так Горький стал родоначальником социалистического реализма.

Какие из этого следуют выводы? Сила русского реализма объясняется силой освободительных народных движений в России. Сила русского реализма — в той его особенности, что в нем всегда или почти всегда присутствует романтика, вера в будущее, борьба за лучшее будущее и в то же время он остается самым критическим реализмом из всех, которые знал мир.

Русский реализм — самый идейный, самый политически окрашенный, самый тенденциозный в самом благородном и высокохудожественном значении этого слова. И именно поэтому русский реализм самый свободный, полнокровный, богатый и неожиданный по форме.

Это хорошо понимал Л. Н. Толстой. «История русской литературы со времен Пушкина, — писал он в статье «Несколько слов по поводу романа “Война и мир”», — не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из рамок посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести». Нетрудно видеть, что Толстой гордится здесь новаторской ролью русской литературы, не укладывающейся в уже известные, уже открытые, «канонические» формы. Величайшая жизненная правдивость образов русских художников-реалистов, освещенная и осененная высокими нравственными идеалами, за которые художники боролись и ради которых критиковали все, что мешало осуществлению этих идеалов, — придала их творчеству глубоко новаторское значение, поро-

дила величавые и в то же время простые, естественные, свободные формы.

Это особенно важно видеть, чтобы понимать, насколько неверны формалистско-эстетские измышления о том, что идейность, связь с политикой, борьба за общественные идеалы будто бы снижают искусство. Я хочу снять формалистско-эстетские измышления о «новаторстве» в литературе.

Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Некрасов, Толстой, Салтыков-Щедрин, Достоевский, Чехов, Горький — эти великие художники следовали один за другим; многие из них сосуществовали вместе. Это показывает, что, при кажущейся стабильности общественного порядка глубокий процесс развития происходил, по существу, в народной жизни России: новое рождалось одно за другим.

А что же можно сказать о формалистском новаторстве? Ведь декаданс в Западной Европе насчитывает уже лет восемьдесят, а у нас в России — более пятидесяти лет, и не только топчется на месте, а все более деградирует. Это особенно наглядно в такой области искусства, как живопись. Трудно сказать, чтобы из так называемых «левых» художников, которые были после Матисса и Пикассо, кто-нибудь что-нибудь прибавил к Пикассо и Матиссу. Так называемые «левые» художники уже несколько десятков лет остаются все в одном и том же кругу, — какое же это новаторство? Это старая-престарая, ставшая уже глубоко провинциальной школа. Отличие последователей Матисса и Пикассо от этих действительно талантливых и своеобразных родоначальников школы состоит в том, что последователи просто художественно неграмотны. Если их попросить изобразить натуру, чем еще владеют Матисс и Пикассо, они, их последователи, не сумеют этого сделать.

Мне хочется взглянуть на формы русского критического реализма еще и под другим углом зрения, — особенно важным и интересным для понимания форм социалистического реализма.

В наших спорах о социалистическом реализме часто путают объективность формы с объективизмом — в смысле взгляда художника на явления жизни, и нередко «осуждают» писателей, использующих в своем творчестве опыт тех из русских классиков, которые при всей ясности мышления предпочитали выражать свои идеи только или преимущественно через объективные образы, избегая, по возможности, субъективных форм выражения своих взглядов.

В русской прозе XIX века это было наиболее свойственно тем, кто ее начинал и кто завершал, — Пушкину и Чехову. Не нужно особых доказательств, чтобы видеть, насколько эта объективность формы выражения своих взглядов Пушкиным и Чеховым далека, например, от объективизма Флобера. Я посчитал необходимым напомнить

об этом не потому, что считаю такую форму «лучшей», а лишь для того, чтобы ее не считали «худшей». Что касается моих личных авторских симпатий, то мне больше импонирует форма Толстого или Горького, как наиболее свободная форма, где правдивое изображение объективного мира нисколько не препятствует свободному и полному выражению взглядов автора.

В наших спорах о социалистическом реализме иные совершенно не понимают и отрицают возможность использования в реализме форм романтических. А между тем, русская классика дает тому немало примеров. Реализм не только раннего, а и более позднего периода в развитии Гоголя выступал нередко в формах сказочных и фантастических. Это, однако, не помешало Белинскому назвать Гоголя родоначальником «натуральной школы».

Глубокий мятежный дух, отражавший противоречия жизни самого Лермонтова в России Николая I, в страшный период, когда декабристы уже погибли, а новый революционный подъем еще не начался, был воплощен автором и в «Демоне», и в «Мцыри», и в «Герое нашего времени». И было бы наивным представлять себе, что это глубоко жизненное содержание более правдиво и реалистично, когда его выражает разочарованный и ожесточившийся молодой человек в форме кавказского офицера, чем когда его выражает вырвавшийся на свободу беглый послушник в монастырской рубашке или печальный и гордый дух с крыльями. Это только различные формы выражения одной и той же идеи.

Автор этой статьи воспринимает форму «Героя нашего времени», как более родственную, но не может скрыть восхищение перед формой «Мцыри» и «Демона» и не видит никаких оснований выводить эту романтическую форму за пределы реализма.

Вообще много путаницы, непонимания и даже вражды встречается в наши дни утверждение, что реализм допускает не только форму обязательного внешнего жизнеподобия, а форму условную, лишь бы она была правдивой. Писателей и поэтов, прибегающих в наши дни к условной форме, обвиняют порой даже в «антиреализме», считая почему-то, что условность формы якобы «противоречит» положению Энгельса о том, что реализм предполагает изображение типичных характеров в типичных обстоятельствах. А между тем опыт наиболее совершенного русского реализма XIX века как раз доказывает, что условность формы, если она выражает правду жизни, нисколько не противоречит положению Энгельса.

## 4

Несмотря на явные преимущества русского реализма перед западноевропейским, в нашей литературной критике еще немало представителей раболепного преклонения перед всем, что идет из Западной Европы. Такие критики рассматривают русский реализм как какой-то придаток или филиал западноевропейской литературы.

Характерным примером такого низкопоклонства перед границей является книга И. Нусинова «Пушкин и мировая литература». Эта книга вышла в 1941 году, она долго жила, не встречая никакой критики.

Законы общественного развития, открытые Марксом и Лениным, — всеобщие законы, но ни Маркс, ни Ленин не представляют себе «безгосударственного», «безнационального» развития общества. И Маркс, и Энгельс, и Ленин посвятили немало трудов выяснению особенностей развития каждого народа, государства. Без этого нет никакого марксизма.

Как можно определить место Пушкина в мировой литературе? Для этого нужно проанализировать национальную почву, которая породила Пушкина. Можно себе представить Пушкина без Отечественной войны 1812 года? Нет, она определила весь путь развития России на ближайшие десятилетия, в известном смысле, определила все развитие России в XIX веке. В экономическом отношении эта война сильно подвинула Россию по пути капиталистического развития. Как всякая справедливая война, она невероятно раскрыла перед русским народом его силы, подняла его национальное самосознание.

У Грибоедова есть не написанная им, существующая только в конспекте пьеса, в которой он хотел показать русского крепостного крестьянина, как этот крепостной крестьянин, пройдя через горнило Отечественной войны, пройдя через всю Европу, становится человеком. Но противоречия развития России состоят в том, что этот человек, возвратившись к себе домой, мог быть выпорот помещиком на конюшне.

Пушкин — это то, что дала наша русская нация в результате победы над Наполеоном, где великая русская нация показала свою богатырскую историческую силу.

Вот перед нами книга Нусинова «Пушкин и мировая литература». В этой книге вообще нет ни слова о том, что была Отечественная война 1812 года. И нет даже попыток проанализировать, что, собственно, происходило в России в то время, когда был Пушкин. Основная мысль этой книги — что гениальность Пушкина не есть выражение особенностей исторического развития русской нации

(что обязан был бы показать марксист), а задача этой книги — показать, что величие Пушкина состоит в том, что он «европеец», что на все вопросы, которые поставила Западная Европа, он, дескать, находил свои ответы.

Очень характерно, как Нусинов объясняет не такую широкую известность Пушкина в Европе в свое время. Он объясняет это вовсе не тем, что зазнавшаяся Европа не видела, что происходило в это время с великой русской нацией, и поэтому наплевательски относилась к такому гению русского народа, как Пушкин. А он это объясняет тем, что Пушкин — это «европеец», «свой брат» среди западно-европейских гениев и поэтому он там не мог «звучать».

«Нам кажется, что Пушкин в меньшей степени стал в центре внимания западного писателя и читателя потому, — пишет Нусинов, — что он... был не только по своей культуре, но и по своим творческим устремлениям, по своему мировоззрению, по всему своему философскому характеру несравненно больше всеевропейский писатель, чем Толстой и Достоевский».

«...Толстой и Достоевский отрицали Запад, противопоставляя ему свои восточные идеалы, идеалы России».

Так и сказано: «восточные идеалы, идеалы России»! На этой концепции, что свет идет с Запада, а Россия — страна «восточная», стоит эта книга.

Пушкин сделан безнационально-всемирным, всеевропейским, всечеловеческим. Как будто можно быть таким, выпрыгнув из исторически сложившейся нации, к которой ты принадлежишь, как будто можно быть всечеловеческим вне нации, помимо нации.

Нусинов выставляет всякие заградительные щиты. Говорит о Пушкине черт знает что, а потом заявляет, что Пушкин — великий русский гений. Но, по Нусинову, все дело в том, что Пушкин «продолжал и углублял западную культуру», поскольку будущее русского народа было для Пушкина «немыслимо вне путей Запада».

Знаменитые стихи Пушкина «Свободы сеятель пустынный, я вышел рано, до звезды...» Нусинов трактует таким образом:

«Значение стихотворения “Свободы сеятель пустынный” тем больше, что в нем выражены горечь и обида не за русский народ, не знавший еще свободы, а за потерявшие свободу народы Европы».

Так как Пушкин, по Нусинову, западный европеец, то поэтому естественно, что для Нусинова — Пушкин «Евгения Онегина», «Полтавы», «Медного всадника», сказок, Пушкин — певец няни Арины Родионовны — совершенно безразличен. Поэтому вся книга состоит только из следующих глав: «Сцены из «Фауста», «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы», «Анджело».

Нусинов проповедует как бы абстрактно существующие, извечные, «мировые» темы. И Пушкин гениален для Нусинова только тем, что он эти абстрактно существующие мировые темы решает по-своему. Поэтому во всех этих главах мелькает конвейер фамилий писателей и поэтов Западной Европы, причем Нусинов беззаботно прыгает из одного века в другой. А в этом конвейере мелькает имя Пушкина, который то продолжает что-то выдвинутое западноевропейским писателем, то какой-нибудь западноевропейский писатель продолжает что-то такое, вслед за Пушкиным.

Эта книга, помимо всего прочего, предельно вульгарна. Из респекта перед всем заграничным Нусинову нужно взять под защиту Шекспира от Толстого. Как же он это делает?

«Несправедливость толстовской критики Шекспира становится особенно ясной здесь (имеется в виду «Антоний и Клеопатра». — А. Ф.), потому что в этой трагедии Шекспир ближе к эпохе Толстого, к его образам. Иначе говоря, Шекспир здесь во многом превосходит Толстого. Его Клеопатра во многом созвучна Наташе Ростовской и Анне Карениной.

...Не перекликается ли через века тоска Клеопатры после отъезда Антония в Рим с тоской Наташи в разлуке с Андреем или с тревогой Анны Карениной, когда Вронский уезжает на выборы, а еще больше — когда он гостит у матери?»

Эта книга не только не имеет ничего общего с марксизмом, эта книга далеко не доросла до наших русских революционных демократов и противоречит их убеждениям.

«Пора нам перестать восхищаться европейским потому только, что оно не азиатское», — писал Белинский.

«Нам, русским, нечего сомневаться в нашем политическом и государственном значении. Из всех славянских племен только мы сложились в крепкое и могучее государство, как до Петра Великого, так и после него, до настоящей минуты, выдержали с честью не одно суровое испытание судьбы, не раз были на краю гибели и всегда успевали спастись от нее и потом являться в новой и большей силе и крепости. В народе, чуждом внутреннему развитию, не может быть этой крепости, этой силы. Да, в нас есть национальная жизнь, мы призваны сказать миру свое слово, свою мысль...»

«Признаюсь, жалки и неприятны мне спокойные скептики, абстрактные человеки, беспачпортные бродяги в человечестве», — писал Белинский.

Вот этих «беспачпортных бродяг в человечестве» советская литературная критика должна выводить на свежую воду.

Встает вопрос: откуда могут возникнуть концепции русской литературы, подобные концепции Нусинова, кто их родоначальник?

Их родоначальник — Александр Веселовский, основатель целой литературной школы в России, последователи которой до сих пор подвизаются в наших университетах. Я бы сказал, что школа Александра Веселовского, выкристаллизовавшаяся в конце прошлого и начале нынешнего века (он начал писать в шестидесятых годах), — это та школа, которая многими своими сторонами противостоит великой русской революционно-демократической школе Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Она является главной прародительницей низкопоклонства перед Западом в известной части русского литературоведения в прошлом и настоящем.

В 1946 году издательство Ленинградского университета выпустило небольшую книжечку «Александр Веселовский и русская литература» В. Шишмарева. Редактором книги является профессор М. Алексеев, руководитель литературного образования в Ленинградском университете.

Автор книжечки и не пытается скрыть, что он находится в плену самых худших сторон учения Веселовского. Вспоминая прежнюю свою работу о Веселовском, В. Шишмарев пишет: «Мы стремились тогда вскрыть то новое, что внес Веселовский в метод историко-литературного исследования и в постановку вопросов; мы подчеркивали, по преимуществу, его разрыв с усвоенными им на родине приемами работы и новыми навыками, приобретенными им в западноевропейской школе».

Оговоримся сразу: Веселовский — крупный ученый по накопленным им фактическим знаниям в области западноевропейских литератур, особенно филологии и лингвистики. Но это не снимает того обстоятельства, что Веселовский в шестидесятых годах прошлого века порвал с великой русской революционно-демократической литературной традицией, став последователем романо-германской школы.

В. Шишмарев, благоговей перед иностранными фамилиями, с упоением перечисляет всех тех немецких ученых авторитетов, среди которых Веселовскому удалось сказать «свое» слово в области «поэтики сюжетов» (как же — Шерер, Карьер, Ваккернагель, Баумгарт, Э. Вольф, Л. Якобовский, Э. Гроссе, К. Боринский, К. Брухман, К. Бюхер и т. д. и т. д.!). Но В. Шишмареву невдомек, что пресловутая «поэтика сюжетов» Веселовского, при всем изобилии в ней фактических данных и ценных наблюдений, означала по своей методологии уход от материализма и подлинного историзма к плоскому буржуазному позитивизму.

В. Шишмарева умиляет, что в университете Веселовский увлекался «лекциями Леонтьева по философии мифологии», ибо, как легко догадаться, «Леонтьев читал по Шеллингу», затем его умиля-

ет увлечение Веселовского Буслаевым, который читал «вооруженный методом Гримма».

Но уже совсем благоговеет наш автор, комментируя приезд Веселовского в Берлин. «Берлинская мудрость, — замечает В. Шишмарев, — должна была пополнить недостаточные познания в области западной филологии, германистики, скандинавистики и романистики, к которым обращался Буслаев в ряде своих специальных работ, опубликованных в “Очерках”: и “Народной поэзии”, вроде, например: “О сродстве славянских вил, русалок и полудниц с немецкими эльфами и валькириями”; “Песни древней «Эдды» о Зигруде и Музромская легенда” и пр. и пр.

В. Шишмарев особо отмечает, что в процессе своего дальнейшего путешествия «Веселовский так освоился в Италии, настолько проникся местными интересами, что у него появилась даже идея, а затем и возможность совсем устроиться в Италии, тем более, что в Москве о нем как-то забыли».

В другом месте В. Шишмарев называет Италию просто «соперницей родины». Поэтому уже трудно удивиться, читая такие строки: «К речи о Пушкине Веселовский готовится серьезно, так как Пушкин был его любимым русским поэтом, в какой-то мере напоминавшим ему его итальянского любимца Боккаччо...» В. Шишмарев целиком и полностью принимает неверную теорию Веселовского об иностранном происхождении русских былин, а уж об апокрифических сказаниях и говорить нечего. Так «Послание новгородского архиепископа Василия к тверскому епископу Федору», относящееся к XIV веку, «носит, на первый взгляд, вполне русский характер», но потом выясняется, что это «вроде... немецкой поэмы (XIII век) Генриха Нейенштадтского».

Повторяю: работы Веселовского благодаря его огромному знанию фактов могут послужить полезным источником для человека, владеющего марксистской научной методологией. Но горе-последователи Веселовского молятся на его худшие стороны, пропагандируют их и внедряют в умы молодежи самое ложное представление о месте и роли западноевропейской литературной науки.

## 5

Когда проблема советского патриотизма и борьбы с низкопоклонством перед всем заграничным встает перед нашими национальными республиками, то во многих из них говорят: советский патриотизм — это наша общая тема, но явлений низкопоклонства у нас нет.

Правильно ли это?

Например, товарищи из прибалтийских республик, конечно, не будут отрицать, что в условиях существования буржуазных пра-



вительств в Латвии, Литве, Эстонии там воспитывалось целое поколение под эгидой лженаучных западных теорий, там есть люди, усвоившие самое вредное, «модное», эпигонское.

Не будут и грузинские товарищи отрицать, что грузинский символизм сложился в значительной мере под влиянием французского символизма, и не случайно в «Голубых рогах» оказались люди, связанные с худшими, фашиствующими империалистическими кругами Запада.

Но есть и другая сторона, когда мы ставим тему о советском патриотизме: у советского патриотизма есть серьезный враг и противник — пережитки, предрассудки буржуазного национализма. Ведь буржуазному национализму особенно важно увести в прошлое, идеализировать, поднять все самое косное и отсталое, националистическое из того, что было в прошлом, чтобы сказать, что это прошлое было лучше и интереснее, чем настоящее. Ведь буржуазные националисты идеализируют это прошлое не в интересах развития наших республик. Всем же известно, что буржуазные националисты давным-давно являются агентами иностранного капитала и стараются в интересах своих хозяев. Что их питает? Их питают, во-первых, отдельные охвостья этого национализма, которые еще остались у нас, а также и просто капиталистические пережитки в сознании людей. И здесь еще нужна настоящая, серьезная борьба.

Вы помните, Центральный Комитет в постановлении о репертуаре наших театров указал на некоторые недостатки литературы народов СССР — уход в историю, идеализацию прошлого.

В изображении прошлого есть свое положительное начало: люди хотят осмыслить свою историю, это имеет немалое значение в деле подъема национального самосознания. Но бывает именно «уход» в прошлое — там, где не до конца разоблачены националистические влияния, предрассудки и пережитки. В ряде республик имеются произведения по истории родной литературы, которые дают совершенно неверное освещение истории данного народа.

Нам была предложена к изданию в «Советском писателе» книга Е. Исмаилова «Казахская советская литература», написанная явно с буржуазно-националистических позиций. Сразу видны принципиальные ошибки этой книги, имеющие глубокие корни. В ней идеализируется феодальный ханский период истории Казахстана. Ханы сражались с русским царизмом, но одновременно они сражались и с ханами — узбеками, киргизами. Ханы — феодалы и воры — поданы как герои, а ханская резня изображается как борьба за создание казахского государства. Автор идеализирует певцов, которые воспевали подвиги ханов, и выдает это за «героический период казахской литературы». Литературу того времени, когда Казахстан

стал частью Российской империи, автор называет литературой «эпохи скорби».

Здесь явная путаница понятий. Забывают, что у нас было две России — Россия царская и Россия декабристов, Белинского, революционных демократов, народовольцев, марксистов-ленинцев, Россия Пушкина, Толстого, Чехова, Горького. Это во-первых. Во-вторых, кроме колонизаторской России, существовали другие государства-хищники, угрожавшие существованию малых народов. Мы не допустим, чтобы идеализировали колонизаторскую Россию, но мы хотим, чтобы видели историческую необходимость и прогрессивность вхождения в состав Российского государства для целого ряда народов: иначе они были бы задавлены другими хищниками, которые увели бы эти народы с той великой дороги, на которую они могли вступить благодаря наличию передовой, революционно-демократической России, России — матери величайшей культуры, России большевиков, Октябрьской революции, России, первой проправшей фронт империализма, России социалистической.

В изображении исторического прошлого надо не только показывать колонизаторскую роль царизма. Надо показывать тех людей в прошлом своего народа, которые поняли, что их народу по пути с русской культурой, и поняли, что освобождение, скажем, Казахстана не может совершиться вне революционно-демократической России. Человеком, хорошо понимавшим это, был в Казахстане Абай Кунанбаев; в Азербайджане таким был Ахундов, в Армении — Налбандян и Абовян, в Северной Осетии — Коста Хетагуров, в Татарии — Тукай.

Тукай был замечательным человеком. В 1905 году, когда восторжествовала реакция, когда поднял голову пантюркизм, панисламизм и когда стали призывать татар, чтобы они переселялись в Турцию, Тукай написал стихотворение «Не уйдем!». Он называет там Турцию страной ярма и вечных стонов, а про Россию пишет:

Здесь родились мы, здесь росли, вот здесь мы встретим  
смертный час,  
Вот с этой русскою землей сама судьба связала нас.  
Прочь, твари низкие! Не вам, не вам смутить мечты святые:  
К единой цели мы идем, свободной мы хотим России.

Провозглашая эту идею дружбы народов в стихотворении «Великая истина», Тукай пишет:

Нам издавна другом был русский народ —  
И разве конец этой дружбе придет?

Да, мы родились и растем в вышину,  
Нанизаны словно на нитку одну.

Когда пантюркисты выдвинули лозунг перехода на турецкий язык, Тукай объявил этот язык неприемлемым для себя. О турецких поэтах он говорил, что они никак не могут быть образцом, ибо турецкие поэты всю жизнь только и делали, что восхваляли султанов и их невольниц. «К лицу ли это государству, где есть Пушкин и Лермонтов?» — спрашивал Тукай.

И дальше он писал: «Наша нация, как и другие нации, нуждается в людях, способных отстаивать интересы обездоленного, незащищенного люда, которые могли бы объяснить, что времена обмена пяти бедняков на одну собаку прошли. Наша нация нуждается в Пушкиных, Толстых, Лермонтовых. Короче говоря, и нашей нации нужны настоящие писатели, художники, музыканты и прочие, которые способствовали бы, как и у других, прогрессу».

Вот такие люди, как Тукай, были во всякой нации. Нашим критикам и литературоведам следовало бы поинтересоваться: почему в Армении многие романы отображают события не ближе IV–V веков, а то и до рождения Христова, почему нет романов о великих революционерах-демократах Налбандяне и Абовяне? Почему в Азербайджане не создан большой роман об Ахундове?

Знать прошлое нам необходимо, это верно. Мы должны его пересматривать, чтобы использовать все лучшее. Но, с точки зрения понимания сегодняшних задач укрепления дружбы народов и развития советского патриотизма, мы должны, обращаясь к прошлому наших народов, поднимать прежде всего передовых революционных демократов. Этим мы сделаем великое дело.

Важная задача литературной критики в области национальной литературы — это разработка вопросов национальной формы.

Мы должны заниматься разработкой проблем литературного языка, его национальных особенностей, которые уходят в народную стихию, в фольклор. Язык — это первый признак национальной формы. Но язык не стоит на месте, он развивается. Мы должны видеть, как проявляется в области литературы национальный характер, та общность психического склада, сказывающаяся в общности культуры, о которой говорит И. В. Сталин как об одном из признаков нации. Но национальный характер не стоит на месте, он развивается. В эпоху социалистической культуры — это уже иной характер.

В определении литературных явлений в той или иной республике важно знать ее собственные литературные традиции и преломление на национальной почве явлений другой, более мощной литературы. Особенно важно видеть влияние великой русской литературы, по-

тому что судьба народов СССР исторически связана с Россией. Надо проследить, как преломляется влияние русской советской литературы в современных национальных формах. У нас есть литературы, которые сложились только после Октября, под влиянием, главным образом, русской советской литературы.

Все это заслуживает большего внимания и любви, чем это свойственно иным нашим литературоведам, которые охотно исследуют только влияния западноевропейской литературы из-за респекта перед всем заграничным.

## 6

Старому русскому реализму тоже присущи были свои слабости. Главная слабость, или, вернее, главная беда его состояла в том, что и он не мог изобразить того положительного героя, который в реальной исторической действительности являлся ее завтрашним днем.

Какие счастливы мы, художники советского, социалистического общества, когда в нашей действительности реально существует новый, советский человек, носитель самой передовой, всечеловеческой морали! Впервые из-под пера художника возник герой литературы, который является подлинным героем жизни, творцом и создателем коммунистического общества.

Именно благодаря этому обстоятельству наш социалистический реализм представляет собой полный, органический синтез реализма с революционной романтикой. Это совершенно новый реализм. Он открывает новую главу в художественном развитии человечества.

Эти черты социалистического реализма обеспечивают ему возможность быть самым мощным и прогрессивным реализмом. В нем утверждение новой морали органически слито с критикой всего отсталого, уродливого, что является пережитком капиталистической морали.

Советская литература в этом смысле является самой партийной и самой тенденциозной литературой. Но именно поэтому она является самой свободной и полнокровной по существу и самой новаторской по форме.

Она — законный наследник не только русской, но и западноевропейской и всей мировой классической литературы. Но она не только продолжатель, она зачинатель новой литературы нового мира, и в этом ее всемирно-историческое значение.

Разработка теоретических проблем социалистического реализма невозможна без решительного разгрома всех идейных противников, которые могут стоять на пути развития нашей советской литературы.

Сколько ни перечитываешь постановление ЦК партии и доклад А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», не перестаешь поражаться тому, насколько метко был нанесен удар. Ведь М. Зощенко и А. Ахматова сильны не сами по себе, они являются как бы двумя ипостасями глубоко чуждого и враждебного нам явления. Это становится особенно ясным, когда бросишь взгляд на то, что происходит в литературе Западной Европы. Мы не будем говорить здесь о наших друзьях, мы знаем, что порождает сильную сторону их позиции. Посмотрите, до чего докатилась литература Западной Европы, какова судьба тех, что именовали себя носителями «нового»! И станет ясно, что писания Зощенко и Ахматовой являлись отражением на нашей почве того процесса, который в условиях Западной Европы дошел до своего логического конца и выражает там глубокий духовный кризис.

Идейными учителями западноевропейского декаданса являются эпигоны субъективного идеализма — Ницше, Бергсон, Фрейд. Они внесли в литературу, вопреки тем моральным идеалам, которые согревали классический реализм и романтизм, страшное обезчелочение литературы. Эти «учителя» — Ницше, Бергсон, Фрейд — провозгласили: долой какие бы то ни было закономерности общественного развития! Долой общественную мораль! Долой человека! Долой разум! Да здравствует «подсознательное», звериные инстинкты, зоологический индивидуализм, мистика, эротика!

Это сопровождается в области литературы неизбежным распадом формы. Можно почувствовать это на Прусте, на Джойсе, на Дос Пассосе, на Селине.

В развитии западноевропейского декаданса с предельной ясностью обнажены эти уже почти слившиеся две ипостаси литературного вырождения; зоологический натурализм — с одной стороны, и заумная символика — с другой, представляющая зачастую ту же эстетизацию низменного в человеке.

Русский декаданс всегда плелся в хвосте у западноевропейского, раболепно подбирая объедки с чужого стола. Он несет те же черты и не случайно был в числе идейных противников советской литературы на всем протяжении ее развития. Он остается им и до сих пор. Он имеет смелость выступать под флагом «чистого искусства», «искусства для искусства», хотя он потерял главное содержание искусства — человека, человеческое общество. Вспомним грязный, зоологический натурализм Пильняка и рядом с ним реакционную «романтику» Клюева.

Обывательское злопахательство Зощенко и религиозная эротика Ахматовой не случайно шли рядом.

Это явление имеет место и в литературах других народов СССР. Вот, например, книжка новелл Гамсахурдия, которая вышла как

раз к постановлению Центрального Комитета партии. В этой книжке Гамсахурдия слиты воедино эти черты — грязное, низменное изображение человека и пошлое эстетство. В одной из первых новелл — «Порцеллан» (1916) — описана встреча автора с некоей баронессой в Мюнхене. Тема их разговора — судьбы искусства. По Гамсахурдия, — действительность — «явная ложь», и поэтому он вместе со своей баронессой упрекает искусство в том, что оно якобы «тонет в банальном реализме». Тут же высказывается полное пренебрежение к политике. Короче говоря, Гамсахурдия выступает сторонником «чистого искусства», «искусства для искусства». А дальше следует новелла «Лил», написанная в советское время, где морально растленный доктор Шарухиа так говорит о человеке: «Разве заслуживает любви человек, у которого грязь и гной текут из множества пористых мест...» Или: «Человек — это кожаный мешок, наполненный кровью».

Это такая характеристика человека, которая под стать выродку Селину. Далее в новелле «Молоко женщины» автор противопоставляет человеку зверя, как более высокое начало: «Чем ближе я знакомлюсь с человеком, тем больше у меня растет любовь к собаке». Автор рекомендует «так закалить сердце, чтобы жалость не проникла в него. Кто жалеет мир, того мир никогда не пожалеет».

Как видите, теория «чистого искусства», противопоставленная «банальному реализму», легко сливается с грязным натурализмом в изображении человека. Декаданс нанес немалый вред ряду советских художников.

А. А. Жданов прекрасно исследовал генезис «серапионовых братьев». Сам термин был взят ими от Гофмана — реакционного немецкого романтика. Как характерно, что они провозгласили лозунг «чистого искусства», «искусства для искусства», который был лозунгом эстетствующих символистов и акмеистов (к последним, как известно, принадлежала Ахматова)! Надо сказать, что эти «гофмановские» корни пагубно сказались на развитии ряда советских художников, ранее принадлежавших к «серапионовым братьям». Без анализа этого явления нельзя понять причин ряда творческих неудач Всеволода Иванова после первых прекрасных повестей о партизанах. У него и теперь есть две несходные стороны в творчестве. Одна — это книга о Пархоменко. Это попытка идти реалистическим путем. А с другой стороны — это «романтические» рассказы и романы, среди которых есть вещи, попросту говоря, заумные. Возьмите его рассказы и романы с уходом в «необыкновенное» «гофмановского» типа. Эти вещи не лишены таланта, но они совершенно не звучат, порой они просто непонятны. Всеволод Иванов терпит поражение на пути формалистского псевдоноваторства. Наша лите-

ратура ему кажется «ползучей». Но наша литература может взлететь только на началах социалистического реализма с его революционной романтикой, она не может взлететь на началах реакционной романтики.

По этой же причине испытывает трудности в своем творчестве В. Шкловский. Образно я могу это выразить так: Шкловский работал всегда по многопольной системе — он писал и сценарии и критические статьи, работал в детской литературе. И вот он стоит среди своих полей, а они не засеяны.

Это объясняется тем, что он не до конца порвал с породившей его формалистской школой. Он выбит со старых позиций, но еще цепляется за старые побрякушки, а жизнь уже этого не позволяет. Такова причина известного творческого недомогания Шкловского.

Совсем иначе складывается путь писателей, которые до конца порывают со своими предрассудками. Характерен в этом отношении путь Николая Тихонова. Он тоже принадлежал к «серапионовым братьям», но он сумел выйти на великий путь советской литературы, стал крупным представителем социалистического реализма в поэзии.

В. Каверин начал свой рост в той же группе, подверженный «гофмановским» влияниям, а теперь является автором романа «Два капитана», который можно назвать большим достижением социалистического реализма.

Это свидетельствует о том, насколько важно писателю освободиться от прямых или скрытых влияний декаданса.

Критика еще не до конца выполнила свой прямой долг в осуществлении постановления Центрального Комитета партии.

Критика должна, к примеру, разобрать поэзию Б. Пастернака и доказать, что он занимает отсталые позиции. Попробуйте перечитать раннюю лирику Пастернака. Как быстро она устарела! Она вызывает улыбку своей формалистской претенциозностью. Нельзя не поражаться, как смогли поэт П. Антокольский и критик А. Тарасенков поднять на щит последнюю лирическую книгу Пастернака. В этой книге такой убогий мирок в эпоху величайших мировых катаклизмов!

Пастернак когда-то сам охарактеризовал себя:

Привыкши выковыривать изюм  
Певучестей из жизни сладкой сайки,  
Я раз оставить должен был стезю  
Объевшегося рифмами всезнайки...

«Объевшийся рифмами всезнайка», выковыривающий изюм «из жизни сладкой сайки», — это звучит уже юмористически,

но в каком-то смысле слова и оскорбительно. Нельзя принижать достоинство советской литературы, поднимать подобную позицию на щит. Нужно понять, что жизнь ушла вперед. Кое-что существенное для поэзии было в свое время открыто Пастернаком, но жизнь уже перешагнула это. Его муза давно стала провинциальной музой. В то же время она несет с собой некоторые черты, губительные для нашей молодежи в условиях великой всемирно-исторической борьбы, — индивидуализм, аполитичность. И форма Пастернака исчерпала себя. На этих путях тупик. Раскрыть эти стороны Пастернака — обязанность литературной критики.

Эти стороны Пастернака прекрасно понимают представители литературного декаданса в Западной Европе. Не случайно некий Шиманский в статье «Долг молодых писателей» («Лайф энд леттерс тудей», февраль, 1943 год) противопоставил работу Пастернака работе всех наших писателей: «Работа Шолохова, Эренбурга и т. д. в лучшем случае является образцом хорошей журналистики... В СССР мало художников и очень мало людей, отличающихся полной естественностью и совершенной духовной свободой... Поэтому все написанное Шолоховым национально ограничено масштабом и целью... Только Пастернак пережил все бури и овладел всеми событиями. Он подлинный герой борьбы индивидуализма с коллективизмом, романтизма с реализмом, духа с техникой, искусства с пропагандой». Это в комментариях не нуждается.

Более сложное в смысле внутренней противоречивости явление, но имеющее некоторые родственные Пастернаку стороны, — это И. Сельвинский. Сельвинский — поэт, написавший перед войной и особенно в дни войны ряд хороших советских стихов. У него есть сильные исторические драмы. Сельвинский к тому же — член Коммунистической партии. И вдруг Сельвинский, уже после постановления ЦК партии, вознамерился издать «Избранное», куда включил большинство своих прежних произведений. Ничего более чуждого по своему духу, самому существу нашего отношения к жизни, к искусству нет во всей советской поэзии; культ биологического, звериного начала в человеке, индивидуализм крайний, проповедь декаданса в искусстве, не говоря уже о грубом политическом невежестве в трактовке нэпа в «Улялаевщине».

Если он решил все это переиздать сейчас, — значит он считал себя вправе выпустить это в свет. Но как можно совместить хорошие советские стихи с таким «наследством», свою партийную позицию с проведением подобных взглядов?! Это беспринципная, а не партийная позиция. На деле, если разобрать формальную сторону прежней поэзии Сельвинского, он плоховато владеет поэтическим языком, у него отсутствовало чувство меры: там столько безвкусицы



и столько претенциозного, дешевого провинциализма! К чему нам это уездное ницшеанство?

С другой стороны, как благотворно сказалось на развитии ряда поэтов то, что они положили конец своему эстетскому прошлому! Ведь В. М. Инбер начинала свой поэтический путь как прямой эпигон Ахматовой. А теперь она является автором одной из лучших наших поэм — «Пулковский меридиан», которая входит в основное русло советской поэзии. Или возьмем путь Антокольского — он юношей тоже слагался под влиянием декаданса. Но он теперь автор поэмы «Сын», которая является одной из лучших поэм социалистической поэзии.

Все это значит, что некоторым писателям надо решительно пересматривать свои старые пути. И задача критики — до конца разоблачать общественную, литературную вредность позиций декаданса, для того чтобы неустанно развенчивать его.

Метод критики, чуждой нам, таков: явления литературы брать вне развития советской действительности, в узком литературном ряду, подвергать сомнению почти все, что создано в советской литературе на протяжении ее развития, — дескать, здесь все нехудожественно и слабо. А в это время поднимать на щит Пастернака или Сельвинского. А на самом деле как раз это и слабо в художественном отношении по сравнению со всем лучшим, созданным советской литературой, слабо потому, что бедно в идейном отношении!

Как выглядит наш идейный противник сегодня?

С одного конца вдруг вылезает что-нибудь вроде «Семьи Ивановых» А. Платонова, где советский человек показан низменным, пошлым, а с другого конца нет-нет да и вылезут стишки индивидуалистического порядка, с пессимизмом, с нытьем. Это две ипостаси одного и того же явления.

В литературе братских народов мы тоже можем видеть это. В Азербайджане, например, были подняты на щит романы Сулеймана Рагимова «Сачлы» и «Мехман». А эти романы типичны тем, что автор плетется в хвосте недостатков, являя тем самым пример косности и отсталости. Он критикует советского человека, советское общество, так сказать, сзади, а что он может увидеть с такой позиции? Хороших людей у него мало, даны они схематично, а наибольшей яркостью изображения наделены взяточники, сплетницы, негодяи и подлецы.

Критика должна разоблачать все уловки противников советской литературы, противников социалистического реализма, стремящихся затемнить наши позиции.

Это не такие уж бесхитростные уловки. Самая распространенная уловка — подменить линию идейной борьбы, идейного размежева-

ния в литературе частными вопросами и оценками, которые сводятся к тому, чтобы разделить всю литературу на «хорошую» и «плохую». Конечно, есть писатели получше и похуже, есть средние. И надо плохих писателей называть своим именем. Но вряд ли Успенский отмежевался бы от Решетникова потому, что тот слабее его. И разве Некрасов отмежевался от Курочкина? Нельзя одними вопросами художественного качества подменять идейную сторону дела.

Иные предполагают, что, в отличие от советского общественного мнения, мнения партии, народа существует будто бы какое-то профессиональное чутье, которое может подсказать, что это «хорошо», а это «плохо». И это, мол, главное в литературе, больше ничего не надо.

Такая постановка вопроса — только «хорошо» или только «плохо» — имеет своей прямой целью подменить существо вопроса, внушить людям, что требования высокого идейного качества литературы, ее партийности предполагают якобы снижение художественного качества литературы. На самом деле, как мы это видели на примерах классической и современной литературы, только партийная постановка вопроса предполагает подлинную борьбу за высокое художественное качество.

Не менее распространенная уловка — доказать, что требование партии научиться отбирать новое, передовое, лучшее в жизни, показать новые моральные качества советских людей и как прожектором осветить им путь вперед, что это требование якобы исключает необходимость и возможность показа трудностей и недостатков нашей жизни и, следовательно, приводит к лакировке действительности. Стоит покритиковать Платонова за то, что он смотрит на людей сзади, не дает им ни одного человеческого чувства, сползает на принцип грязного натурализма, который недостойн называться литературой, как противник уже брюзжит: «Вы хотите оторваться от действительности, от ее трудностей и недостатков». А, собственно, почему же? Разве не разъяснял А. А. Жданов, что задача изображения новых качеств сочетается с задачей критиковать все пороки, все недостатки нашей жизни? Следовательно, только художник высокого идейного полета, который видит шире и дальше, который может быть проводником нашей новой морали, только он способен целиком и полностью раскритиковать все трудности и недостатки, стоящие на пути нашего развития. Без этого качества можно только плестись в хвосте недостатков, не видя главного впереди.

Разбить эти уловки противника нельзя без открытой критики не только идейных, но и художественных недостатков нашей литературы. На большом литературном фронте критик должен подходить к литературному явлению как настоящий хозяин. Надо уметь

показать место любого произведения в общественном строю, смело вскрывая его идейные и художественные достоинства и недостатки.

Литературная критика должна обладать широкой концепцией развития советской литературы, каждое явление литературы ставить в связь с другими. Иначе противник расшатает фронт по мелочам, по пустякам, напустит туману в голову.

Здесь вскрывается еще один очень важный, существенный недостаток нашей литературной критики. Он состоит в том, что наша критика молчаливо обходит вопросы литературной формы, не принимая боя, который противник всегда предлагает как раз в области формы. Слабость нашей критики в том, что она частенько пасует, уступает, когда спор переносится в область формы. А между тем только советский писатель является подлинным новатором не только в области формы. Надо ясно видеть, что именно мы новаторы, а декаденты — это люди отсталые, это уже провинция.

Мы стремимся к самой простой, естественной и ясной форме, доступной народу, продолжая и развивая в этом отношении классические традиции.

Нельзя сказать, что декаданс вообще ничего не дал в области формы. Пока в нем еще был какой-то человеческий смысл, он кое-что давал и в области формы. В нашей среде есть течения, которые переработали это и по-своему применяли к новому содержанию.

Есть одна существенная сторона формы — техника, технология. В поэзии это особенно наглядно видно. Например, в области техники стиха Тютчев, как известно, расшатал классическую каноническую метрику, сделав стих «свободнее» в смысле метрическом. Достаточно вспомнить его «Сон на море» и другие лирические стихи.

Символисты использовали и развили это. Это осталось в поэзии. Без этого нельзя представить себе Маяковского, который по-своему шагнул еще дальше по этому пути. Асеев, Тихонов, Сельвинский, Инбер, Антокольский, Кирсанов, сколь они ни разные, позаимствовали у старых, предреволюционных школ некоторые технические приемы и их по-своему преломили. Если мы начисто будем отрицать возможность и допустимость этих литературных приемов, мы поступим бесхозяйственно. Но мы сторонники простой, ясной, естественной формы, доступной самым широким слоям народа.

Использование технических приемов для выражения нового содержания, как это сделал Маяковский, — это одно дело. Другое дело — поднимать на щит разложение, расщепление формы, которое так характерно для современного декаданса. Это совсем разные явления, и их нужно видеть.

Какие отличительные формы декаданса? С одной стороны, это скованная, холодная, «железная», чисто внешняя форма, рассчи-

танная на формальный эффект. С другой стороны — субъективизм, распадение формы, бессмыслица. Наконец — стандарт.

Крупные явления социалистического реализма — это всегда неожиданность в области формы. «Жизнь Клима Самгина», «Хождение по мукам», «Тихий Дон», «Железный поток» — они текут, как полноводная, мощная река, вне всяких канонов. Это — совершенно своеобразные явления. Попробуйте вскрыть сюжет «Поднятой целины», придерживаясь старых канонов. Что представляет собою по форме такое литературное явление, как «Чапаев» Фурманова, или «Соть» Леонова, или «Падение Парижа» Эренбурга, или «Спутники» Пановой? Исключительно своеобразны по форме педагогические произведения Макаренко, сказки Бажова. Необычна форма романов К. Федина, В. Катаева, В. Каверина, Ф. Панферова.

Какое крупное явление нашей литературы ни возьмешь, можно видеть неожиданное своеобразие формы, происходящее от новизны содержания.

То же самое в области поэзии. Маяковский, Багрицкий! «Смерть пионерки» — это поэма новаторская. Построение поэм у большинства наших хороших поэтов совершенно неожиданное и новое. Формалисты пытаются, к примеру, доказать, что «Василий Теркин» А. Твардовского построен так, потому что автор иначе «не умел» его построить. Но это неправда. Он построил поэму так, как он хотел, он нашел ту форму, которая только и могла выразить содержание поэмы. Своеобразен и необычен по форме «Пулковский меридиан» В. Инбер, Тычина на Украине, Самед Вургун в Азербайджане, Гафур Гулям в Узбекистане — это поэты-новаторы с неповторимым индивидуальным лицом.

Так же своеобразна советская драматургия.

Творчество Погодина несет на себе черты большого формального отличия от старой драматургии. «Любовь Яровая» К. Тренева, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Русский вопрос» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Обыкновенный человек» Л. Леонова, «Сказка о правде» М. Алигер — все это новые явления в области драматургической формы.

Противники говорят: советская литература однообразна. А мы говорим — именно мы многообразны: во-первых, потому, что советская литература многонациональна, и, во-вторых, потому, что только наше общество полностью раскрепощает художественные индивидуальности.

Надо видеть то новое, что в области формы внесла наша литература, разоблачать упадок, разложение, расщепление формы литературы декаданса.

Есть у нас такие представители низкопоклонства перед заграницей, которые способны восторгаться этим распадом формы в Западной Европе и Америке, выдавать это за новый свет, идущий из-за границы.

Этих представителей низкопоклонства критика должна выводить на свежую воду.

Борясь с идейным противником, критика не должна забывать, что по отношению к советским писателям — она, прежде всего, воспитатель и вдохновитель. Она должна связывать писателя с современностью, вдохновлять его на новые темы, раскрывать причины его успехов и неудач и учить его. В отношении писателей и читателей у критика существуют педагогические задачи.

Нельзя только «возносить» и только «разносить».

Иные критики думают, к сожалению, что для оценки явлений литературы существуют только две краски — черная и белая. А явления литературы так многообразны, что критика должна владеть всеми красками спектра.

Критике захваливающей и критике заушательской надо давать решительный отпор, выдвигая на первый план критику воспитательную, педагогическую.

## 7

Задач, стоящих перед литературной критикой, гораздо больше, чем она сумела выполнить.

Все это является признаком слабости нашей литературной критики.

Есть ли, однако, в ней положительные сдвиги? Конечно, есть. Критика стала более активной. Проблемы социалистического реализма все чаще ставятся нашей критикой. Я имею в виду теоретические статьи, появившиеся за последнее время в толстых журналах, в общей прессе. Критики теперь более активно выступают за линию партии в литературе.

Выросли и лучше стали отделы критики и библиографии в литературно-художественных журналах.

Следует отметить выступления наших критиков с разоблачением буржуазных реакционных теорий, «модных» учений. Появились новые монографические работы о советских писателях. Но все это — только первые шаги.

Больше достижений у нашего литературоведения. Такого литературоведения, как у нас, нет нигде в мире. Это новая паука. Нужно разоблачать и высмеивать тех писателей-невежд, которые, сами питаясь обрывками знаний, позаимствованных у наших литерату-

роведов, в то же время позволяют себе походя ругать наше литературоведение. Новое представление о классиках в значительной мере воспитано в нас советскими литературоведами. Как показатель этого, можно назвать недавно вышедший прекрасный некрасовский сборник «Литературного наследства», прекрасный и по подбору архивного материала и по сопровождающим статьям, естественно связывающим поэзию Некрасова с проблемами современности. Этот признак подлинной революционной науки характеризует и такие работы, как «Ленин и проблемы русской литературы» Мейлаха, «О Горьком» Бялика.

Но у нашего литературоведения есть крупные недостатки. Положительным явлением советского литературоведения является книга В. Ермилова о Чехове. Она написана талантливо, просто, с любовью к теме. В области драматургии Чехова — Ермилову принадлежит немало открытий. Но книга имеет свои недостатки. Во-первых, ей присущ тот недостаток, который характерен для подавляющего большинства наших литературоведов. Они считают, что литературный анализ в свете социальной борьбы своего времени не требует от них разбора тех экономических условий, тех материальных предпосылок, которые породили социальные отношения своего времени.

Мы боролись с вульгарным социологизмом потому, что он был вульгарен. Не надо подменять литературный анализ анализом экономических условий, но нельзя, чтобы вовсе отсутствовал анализ экономических условий.

У Ермилова расстановка социальных сил показана правдиво, но нет анализа экономического развития России того времени, а без этого не все понятно в творчестве Чехова.

Второй недостаток: Ермилов недостаточно критикует Чехова за его аполитичность. Ермилов слишком апологетичен по отношению к Чехову. Чехов в этом не нуждается.

Значительное явление — книга Еголина «Освободительные и патриотические идеи русской литературы XIX века». Он поднял вопросы, наиболее существенные и важные сейчас. Особенно хорошо разработан раздел, касающийся литературы революционных демократов — Некрасова, Чернышевского, Добролюбова и менее известных представителей этого течения.

Один из недостатков работы в том, что Еголин схематически делит развитие литературы XIX века на три периода. Он наивно применяет к литературе ленинское положение о трех периодах освободительного движения в России.

Под рубрику «движение самих масс» Еголин зачисляет таких разных писателей, как Лев Толстой, Г. Успенский, Златовратский, Каронин, Мамин-Сибиряк, Чехов, Горький.

А между тем ленинское определение эпохи «движения самих масс» как раз не позволяет свести этих писателей под одну рубрику. «Буря, это — движение самих масс, — писал Ленин. — Пролетариат, единственный до конца революционный класс, поднялся во главе их и впервые поднял к открытой, революционной борьбе миллионы крестьян»\*. Значит, Ленин говорит о буре, которую уже возглавил пролетариат.

Конкретный анализ каждого из писателей у Еголина в общем правильный. Но нельзя Толстого соединять с народниками, Чехова — с Горьким. Горький — вообще зачинатель новой, исторически новой литературной главы.

В этой концепции Горький должен быть выделен.

Есть и другие существенные ошибки в этой большой и ценной работе. Например, в предисловии к книге не проведено ясного различия между патриотизмом дореволюционным и патриотизмом советским.

Критика и литературоведение — большая сила в воспитании народа. Через литературу она призвана идейно воспитывать народ, воспитывать в нем новые моральные качества, воспитывать в нем эстетический вкус.

Для того чтобы критика выполняла эту роль, надо максимально развивать критику критиков. Среди наших критических кадров есть еще «обтекаемые», беспринципные критики, которые часто меняют позиции, не выполняют своего прямого партийного долга по приятельским соображениям.

Мы должны стремиться к созданию нового типа критиков — критиков ленинского типа, бесстрашных, образованных, умеющих быть хозяевами литературного процесса и направлять его.

Развитие нашей литературы в очень большой степени упирается в отставание критики. Чем быстрее она пойдет вперед, тем быстрее пойдет развитие литературы. Чем больше ясности будет в головах наших писателей, тем меньше смогут их сбивать в сторону чуждые голоса, чуждые влияния.

Нам в руки дано великое марксистско-ленинское учение. Это великая сокровищница, которая может и должна питать нашу критику, если сама критическая мысль не будет отрываться от живой жизни, от современности, от нашего чудесного советского народа.

Наша критика должна играть руководящую идейную роль в литературе. Звание «критик» должно стать почетным званием в нашей стране.

1948–1956

---

\* Ленин В. И. Сочинения. Изд. 3-е. Т. XV. С. 468–469.