

ЗНАМЯ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Б. ЭТИНГИН

СУДЬБА ОДНОЙ ИНТОНАЦИИ

«По средам у нее бывали вечеринки. На этих вечеринках хозяйка и гости не играли в карты и не танцевали, а развлекали себя разными художествами. Актер из драматического театра читал, певец пел, художники рисовали в альбомы, которых у Ольги Ивановны было множество, виолончелист играл, а сама хозяйка тоже рисовала, лепила, пела и аккомпанировала».

Это из «Попрыгуны», — одного из тех чеховских рассказов, которые написаны спокойным языком, но скрывают в себе огромную взрывчатую силу. Нетрудно заметить, что приведенный отрывок, в котором говорится о развлечениях, наводит чувство некоторого уныния на читателя. Здесь явно сквозит несочувствие автора своим героям. Всякий, кто знаком с этим рассказом, легко объяснит, почему возникло это несочувствие. Но интересно проследить то, как оно проявляется. Обращают на себя внимание слова: «развлекали себя разными художествами». Эта претенциозная фраза полностью чужда чеховскому строю речи. И если такой художник, как Чехов, так говорит о своих персонажах, — значит, он осуждает их. Но это еще не все: речь идет здесь о развлечениях, многократно повторяющихся. «Разные художества» повторяются каждую среду. Это стало инерцией бытия. У них отняты свойства неожиданности и свежести. Сквозь строки читатель ощущает однообразие этих развлечений. А однообразное всегда тоскливо.

«В тихую лунную ночь Ольга Ивановна стояла на палубе волжского парохода и смотрела то на воду, то на красивые берега. Рядом с ней стоял Рябовский и говорил ей, что черные тени на воде — не тени, а сон, что в виду этой колдовской воды с фантастическим блеском, в виду бездонного неба и грустных задумчивых берегов, говорящих о суете нашей жизни и о существовании чего-то высшего, вечного, блаженно, хорошо бы забыться, умереть, стать воспоминанием. Прошедшее пошло и неинтересно, будущее ничтожно, а эта чудная, единственная в жизни ночь скоро кончится, сольется с вечностью, — зачем же жить?»

Косвенная речь в пересказе слов Рябовского употреблена не случайно. В таком изложении эти слова приобретают подозрительный оттенок частой повторяемости. Коротенькие «что», предшествующие претенциозно-поэтическим тирадам, вносят нотку осуждения в этот отрывок.

Очередное увлечение Рябовского окончилось, и Ольга Ивановна должна уступить место другой его привязанности. В душе ее смятение, о котором Чехов рассказывает такими словами:

«Она поехала к портнихе, потом к Барнаю, который только вчера приехал, от Барная — в нотный магазин, и все время она думала о том, как она напишет Рябовскому холодное, жестокое, полное собственного до-

стоинства письмо, и как весной или летом она поедет с Дымовым в Крым, освободится там окончательно от прошлого и начнет новую жизнь».

Уклад и ритм жизни Ольги Ивановны не нарушены ее сердечными неурядицами. Механизм работает без перебоев, не отклоняясь от привычной колеи. От неурядиц можно спрятаться в слова, пышные, многообещающие, механически приходящие на ум.

В такие слова прячется другой чеховский персонаж, герой рассказа «Хорошие люди».

«Это пишущий, к которому очень шло, когда он говорил: «Нас немного» или: «Что за жизнь без борьбы? Вперед!», хотя он ни с кем никогда не боролся и никогда не шел вперед. Но выходило так же приторно, когда он начинал толковать об идеалах. В каждую университетскую годовщину, в Татьянин день он напивался пьян, подтягивал не в тон *gaudeamus* и в это время его сияющее лицо как бы говорило: «Глядите, я пьян, я кучу!» Но и это шло к нему».

И здесь наводит уныние и возбуждает недоверие ощущение повторяемости, заученности, автоматизма. Можно было бы привести еще много примеров этой чеховской интонации, осуждающей без слов осуждения. Она быстро стала достоянием эпигонов, но можно проследить, как усваивали и видоизменяли ее большие художники. Не менее интересно проследить историю ее возникновения, и начать исследование нужно не с чеховского творчества и не с русской литературы.

В девятнадцатом столетии буржуазная философская мысль провозгласила автоматизм и повторяемость главными законами мировой жизни.

Шопенгауэр уподобляет человеческую жизнь маятнику, непрерывно колеблющемуся между страданием и скукой. Вся человеческая деятельность сводилась, таким образом, к совокупности напрасных усилий. Это распространилось и на более «бодрые» направления буржуазной философии.

Условная, иллюзорная стабильность буржуазного общества в середине прошлого столетия породила особое мировоззрение, которое подчас приводило в отчаяние наиболее чутких современников. Эрнест Ренан так описывал мировоззрение среднего человека Франции времен Второй империи:

«Воинская честь, с этой ограниченной точки зрения, — безумие; стремление к великим делам, слава умственной жизни — фантазия; деньги, потраченные на искусство и науку, брошены в воду, бесцельно истрачены, взяты из кармана людей, несколько не нуждающихся в искусстве и науке. Вот тот провинциальный дух, которому удивительно угождал Наполеон III в первые годы своего царствования» (*Reforme intellectuelle et morale*, Paris, 1872, p. 18).

Но эта скверная трезвость мыслей не была свойством одних лишь рядовых буржуа. Научные системы того времени — позитивизм, вульгарный материализм, опирающиеся на огромный научный материал, способны были лишь провозгласить убогий принцип тождества. Естественный и социальный миры были объявлены одинаковыми. Социальным наукам отказано в праве на самостоятельность. Колоссальные исследования в области истории человеческой культуры лишь поставляли материал для исторических аналогий. Ученые наперебой старались убедить общество в том, что история постоянно похожа на самое себя и, в сущности, неизменна. Слова Екклесиаста о неизменности земной жизни становятся главным лозунгом и эпиграфом множества самых разнообразных сочинений. Попытки изменить что-либо в жизни людей объявлены

бесплодными фантазиями. В злую минуту Флобер благодарил теорию эволюции за то, что «применительно к истории она уничтожила социальные мечты»¹. Ренан приводит слова Марка Аврелия по поводу злобы и неблагородства людей:

«Таков порядок природы: люди этого рода с полной неизбежностью должны поступать именно так, а не иначе. Желать, чтобы это было по-другому, равносильно желанию, чтобы фиговое дерево не приносило своих плодов. Словом, ты должен помнить об одном: через очень короткое время оба вы, ты и он, умрете, а вслед за тем изгладятся и самые имена ваши»².

Людская порода неизменна, и нечему удивляться ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем. Ничего героического в истории нет.

Ренан анализирует в «Жизни Иисуса» обстоятельства возникновения христианской религии. Христос Ренана прежде всего, действительно, — сын человеческий. Особенно же интересно то, как описывает Ренан человека, непосредственно распорядившегося казнью Христа:

«Все известные нам сведения о Пилате доказывают, что он был хорошим администратором. В первое время его вступления в должность у него произошли с подвластным ему народом некоторые столкновения, которые он порешил довольно грубо, причем, повидимому, он был прав. Евреи должны были казаться ему людьми отсталыми; без сомнения, он судил о них так же, как некогда судил какой-нибудь либеральный префект о жителях Нижней Бретани, когда они возмущались по поводу проведения новой дороги или открытия новой школы»³.

Впоследствии об этом точно таким же тоном расскажет Анатоль Франс в новелле «Прокуратор Иудей».

Величие — это иллюзия исторической перспективы. Понтий Пилат равен либеральному префекту Нижней Бретани. Действия и воззрения их тождественны, как и вообще все в мире.

Философская концепция вечной повторяемости и исторической инерции постепенно просачивается и в литературу.

Брезгливый наблюдатель нравов Второй империи, Флобер первым заселил французскую литературу серыми людьми, чье существование замкнуто в узком кругу повторяющихся явлений и фраз.

Звуковым фоном романа «Госпожа Бовари» служит ученая болтовня всезнающего господина Омэ. Флобер жадно коллекционировал речевые штампы, стертые газетные фразы, претенциозные ученые разговоры. Это казалось ему внешним выражением ненавистного мещанского мира. Очень будничная трагедия Эммы Бовари развивается под шум выставки скота и протекает параллельно возвышению г-на Омэ. Истины позитивизма Омэ пересказывает, соответственно удешевляя и вульгаризируя их еще больше. Он с его электрическими цепями вокруг пояса — как бы живой памятник торжествующей практической науке.

Флобер первым научился обходиться без помощи авторских комментариев, нашел методы «самообнаружения» героя. Он как бы самоустранился, предоставляя читателю возможность остаться с героем наедине. Он немногословен,

¹ Письмо к г-же Роже де Женетт, январь 1878 г. Собр. соч., т. VIII, ГИХЛ, 1931, стр. 482.

² Э. Ренан. Марк Аврелий и конец античного мира. СПб., 1906, стр. 10.

³ Э. Ренан. Жизнь Иисуса. СПб., изд. Пирожкова, 1906, стр. 312—313.

и в этом полностью противоположен щедрому на авторские высказывания Бальзаку. Новая проза пришла вместе с Флобером. Начиная с Флобера, художники учатся не только видеть ход жизни, но и подслушивать ее ритм. Из слов, поступков, вещей и обстановки возникает ритм бытия героев. Он прослушивается, сквозит через словесную ткань. Это один из составных моментов, образующих то, что принято называть «подтекстом».

Монотонный ритм бытия слышится уже в «Мадам Бовари», но особенно ясно слышен он в «Воспитании чувств» и «Бувар и Пекюше». Убийственно однообразен ход бесполезной жизни Фредерика Моро, считающего себя наследником героев Стендаля и Бальзака. Страстей, поступков, деяний нет в жизни Фредерика Моро. Он довольствуется фразами на тему о страхах и деяниях. Претенциозные фразы об искусстве твердят посетители художественно-коммерческого предприятия Жака Арну. Претенциозные фразы о политике повторяют посетители салона политика Дамбреза. Жизнь разменена на фразы. Когда постаревший Фредерик Моро подводит итоги своей жизни, оказывается, что самым ярким и счастливым ее мгновением было первое посещение дома терпимости.

Флоберу уже знаком секрет лаконических выразительных средств. Вот как он впервые знакомит читателя с героем романа «Воспитание чувств»:

«Фредерик Моро, только что получивший степень бакалавра, возвращался в Ножан на Сене, где ему предстояло прослужать еще два месяца, перед тем как слушать курсы юридических наук»¹.

Последние слова выделил разрядкой сам Флобер. Это чужеродное тело в языке Флобера. Этот затрепанный словесный оборот заранее предупреждает читателя о том, что герой полностью в плену у благополучного мещанского мира, где все прячется в фразы. Так впервые у Флобера появляется эта интонация, дающая почувствовать назойливую повторяемость человеческой пошлости.

Роман «Бувар и Пекюше» — одна из самых страшных книг девятнадцатого столетия. Флобер вместе с читателем делает смотр современной ему науке. Два ничтожества, два человекообразных моллюска из мира буржуа стараются приобщиться к цивилизации и совершать деяния. За что бы они ни взялись, все становится мелким, нелепым, грязноватым в их руках, все разменивается на бесполезные слова-побрякушки. Агрономия, химия, медицина, археология, история, литература — список велик, все перепробовано ими. И всюду — отстоявшиеся формулы, канонизированные фразы, лишенные содержания. Даже когда мысль о самоубийстве овладевает героями, они начинают изучать историю и теорию этого вопроса. Дело и здесь сводится к повторению затверженных истин. Роман этот не закончен. Но историю поисков Буvara и Пекюше можно продолжать без конца. В этом романе нет ни действия, ни фабулы. Монотонное, утонувшее в чужих словах бытие героев как бы передает читателю ощущение ритма жизни современного Флоберу общества.

Трагедия Флобера в том, что, ненавидя провозглашенные позитивизмом законы бытия, он был твердо убежден в их истинности и незыблемости. В этом трагедия множества современников Флобера. Не принимая того, что бывает повседневно, художник вынужден отправиться на поиски того, чего в жизни не бывает никогда. Он уходит в вымышленное «чистое» искусство или в мистицизм.

¹ В подлиннике — «Faire son droit».

Эмиль Золя принимает жизнь и любит ее. Его радует количественное изобилие мира, и он жадно и вдохновенно описывает это изобилие. Вооруженный точными знаниями, он объясняет мир, будучи твердо убежден в том, что с помощью этих знаний мир можно изменить. Золя принадлежит к тому писательскому поколению, которое, как говорит Анатоль Франс, «училось читать по Дарвину, Спенсеру и Тэню». Закон вечного тождества, закон дурной бесконечности кажутся всевластными и Эмилю Золя. Это можно видеть, наблюдая структуру его романов.

Чередуются взлеты и падения Эжена Ругона, взлеты и падения его брата Аристида Саккара. Серж Мурз, после радостного взрыва плоти, снова скованный сутаной священник, как в начале романа.

В большом буржуазном доме появляется молодой человек по имени Октав Мурз. Он наблюдает беседы в гостиной одной из квартир: мужчины говорят о политике, добродетели, морали, забывая свои тайные пороки и грехи. Мать старается выдать замуж засидевшихся в девушках дочерей. Жених одной из них никак не может разделиться со своей прежней любовницей. Старый кутила-дядюшка клянется обеспечить невест приданым. Это в гостиной. А во дворе, высунувшись из кухонных окон, горничные и кухарки перемывают косточки своих хозяев, выворачивая наружу самые грязные подробности.

Молодой человек неплохо прижился среди этой человеческой «пакипи». Он приехал с традиционным желанием — завоевать Париж. Он постепенно продвигается к цели, то терпя поражения, то одерживая победы. Он достиг своего. Грандиозный универсальный магазин должен прославить его имя. И уже победителем, в конце романа, он снова появляется в гостиной, о которой шла речь. Мужчины снова говорят о добродетели.

«Кампардон утверждал, что просто не понимает порока, дядюшка Башлар выступал на защиту детей, Теофиль требовал парламентского расследования, Леон рассматривал проституцию с государственной точки зрения...»

Далее Золя как бы ставит точки над «i»:

«И тут Октава охватило странное ощущение. Ему показалось, что все началось сначала. Два года, прожитые на улице Шуазель, куда-то исчезли. Здесь рядом с ним была его жена, она улыбалась ему, но ему все-таки казалось, что в его жизни ничего нового не произошло: сегодня было как вчера; ни перерыва, ни развития он в этом монотонном существовании не ощущал...

...Кампардон, не отводя глаз от Гаспарины, рассказывал о своих делах в Эвре, неожиданно перескакивал на работы по прокладке новой улицы Десятого декабря, вступался за бога и искусство и посылая свет ко всем чертям, ведь ему в конце концов на все наплевать! Он ведь художник! И словно для полноты картины, за жардиньеркой виднелась мужская спина, на которую все чающие мужа девицы поглядывали с величайшим любопытством: то была спина Вердье, разговаривавшего с Гортензией. У них шло очень неприятное объяснение: свадьбу приходилось отложить до весны. Не зимой же выбрасывать на улицу женщину с ребенком»¹.

Кончается роман пересудами кухарок.

Так Золя заставил своего героя ощутить ритм жизни таким, каким он представлялся этому писательскому поколению.

Флобер брезгливо констатировал назойливую повторяемость явлений мещанского мира. Золя констатировал это с бесстрашием исследователя. Интонация,

¹ Э. Золя. «Нажиль», изд. «ЗИФ», стр. 544—545. Разрядка моя. — Б. Э.

показывающая, как люди прячутся в фразы, лишь в зародышевом состоянии обнаруживается у Флобера и Золя.

Мопассан уже не может ограничиться ролью констататора. Разлад с буржуазным миром принимает в его творчестве гораздо более ошутимые формы. Флобер и Золя еще застали «устойчивые» 50-е и 60-е годы. Мопассан видел лишь лихорадочную суету Третьей республики, символом которой была для него Эйфелева башня, самодовольно расставившая свои ноги-опоры посреди Парижа. И раздражение против людей, имеющих успех, корыстный суетный успех буржуазного мира, проявляется у Мопассана в гораздо более агрессивных формах, чем у его предшественников.

В одном из писем к Жорж Занд Флобер описывает неудачное представление его пьесы в Руанском театре. Зрители-буржуа разговаривали с автором не без опаски. Не иметь успеха — в глазах этих людей равносильно большому преступлению. Неудачники подозрительны, люди, имеющие успех.

Большим художникам капиталистической эпохи подозрительны люди, имеющие успех.

История успехов Жоржа Дюруа показана Мопассаном как торжество всех мерзостей жизни. Роман «Милый друг», пожалуй, самый пессимистический из мопассановских романов. Художник Оливье Бертэн (роман «Сильна как смерть») жестоко наказан автором за то, что он избрал путь успеха, стал художественным придатком, необходимой деталью светского общества и забросил большое искусство.

В книге «На воде» мы находим громкие истиснутые жалобы на монотонность бытия, на бесконечную пустоту разговоров людей, имеющих успех:

«И мне подумалось, что во всех этих виллах, во всех отелях люди собрались так же, как вчера, как соберутся завтра и говорят. О чем говорят? — о принцах, о погоде! А потом? — о погоде, о принцах? А потом? Ни о чем!

Есть ли что-нибудь мрачнее разговора за табльдотом? Я жил в отелях, я испытал всю высказывающуюся здесь во всей своей плоскости человеческую душу, и, право, надо обладать большой твердостью, чтобы оставаться равнодушным и не плакать от огорчения, от отвращения и стыда, когда слышишь, как человек говорит. Обыкновенный человек, богатый, известный, уважаемый, почитаемый, довольный собой, ничего не знает, ничего не понимает, а тоже говорит об уме с ужасающей гордостью.

Неужели возможно быть настолько ослепленным и опьяненным бессмысленной гордостью, чтобы воображать себя чем-то выше других животных. Послушайте только, что говорят вокруг стола эти несчастные! Они болтают так наивно, доверчиво, кротко и называют это обмениваться мыслями! Какими мыслями? Они рассказывают, где они гуляли: «Дорога была так прелестна, только холодно было невозможно на обратном пути». «Кухня недурна в этом отеле, хотя ресторанная страшно всегда немного раздражает желудок» (изд. Пантелеевых, СПб., 1894, т. VII, стр. 21).

Уберечь духовную жизнь, искусство, культуру от этой всепроникающей пошлости — такой представлялась Флоберу и его наследникам их главная задача.

Необходимо обособить язык искусства от житейского обиходного языка. Нужно сделать язык устойчивым, чтобы тлетворные веяния буржуазного общества не просочились в искусство и литературу. Нужны новые нормы литературного языка. Немногочисленные слова должны быть точны. Читательские эмоции могут быть возбуждены и без помощи словесных эффектов романтизма. Все, что в произведении излагается от лица автора, должно быть очень

простым. Только так можно застраховать свое искусство от вторжения штампа.

К этому сводится огромная работа Флобера над языком его романов. В этом — сущность новаторства Мопассана и Чехова.

Героиня мопассановского романа «Жизнь» впервые встречается со своим будущим мужем и виновником многих ее несчастий. Она встречает его в лучшую пору своей жизни, когда мысль о том, что на свете есть зло, еще ни разу не приходила ей в голову. Писатель первой половины XIX столетия должен был в таком случае писать примерно так: «Ее невинное сердце и не подзревало, что этот обаятельный с виду человек принесет ей в будущем столько зла...»

Мопассан тоже хочет предупредить читателя о том, что виконт де Ламар не таков, каким он представляется Жанне. Но патетические тирады не нужны Мопассану. Ему достаточно для этого передать в косвенной форме речь викарета:

«Затем он заговорил о местной природе, которую он находил весьма «живописной»; он обнаружил в своих одиноких прогулках множество чудесных «видов».

Когда разговор заходит о путешествиях, де Ламар заявляет, что его привлекает Англия, ибо это страна «поучительная». Эти претенциозные слова настораживают читателя, сообщая ему о де Ламаре то, чего еще не знает героиня. Так Мопассан продолжает разработку намеченной Флобером литературной интонации.

«Все нынче стали чудесно писать, плохих писателей вовсе нет... И оттого-то теперь все труднее становится выбиться из неизвестности. И знаете, кто сделал такой переворот? Мопассан. Он, как художник слова, поставил такие огромные требования, что писать по старинке сделалось уже невозможным. Попробуйте-ка вы теперь перечитать некоторых наших классиков, ну, хоть Писемского, Григоровича или Островского, нет, вы попробуйте только и увидите, какое это все старье и общие места».

Это слова Чехова, записанные Александром Куриным.

Близость творчества Мопассана и Чехова замечена давно, и написано по этому поводу очень много. Речь здесь должна идти не об ученическом восприятии литературных влияний. Этого не было. Было творческое сродство двух очень разных писателей. Нельзя забывать, что сумма философских взглядов Мопассана оставалась почти неизменной на протяжении двенадцатилетнего творческого периода его жизни. Между тем Чехов пережил серьезнейшую философскую эволюцию.

Много раз Чехов заявлял о том, что является убежденным материалистом-естественником. Мы показывали уже, как позитивистское мышление на Западе неизбежно приводило к идеям вечной и безнадежной повторяемости всех явлений мира. Экклезиаст и Марк Аврелий становятся во второй половине XIX столетия обязательными спутниками научного мышления.

Для России восьмидесятых годов наука казалась единственной возможностью действительного выхода. Недаром Чехов много лет копил материал для большой научной работы «Врачебное дело в России». Заготовки к этой работе свидетельствуют о том, что Чехов хорошо знал работы Ренана¹. В личной библиотеке писателя хранится книга Марка Аврелия, испещренная многочисленными заметками².

¹ См. сб. «Чехов и его среда». Л., «Academia», 1930, стр. 121.

² Там же, стр. 319.

Дело, конечно, не в том, что Чехов будто бы копировал западные образцы мировоззрения и мироощущения. Русская действительность могла породить и порождает гораздо более последовательных «научных» (и метафизических при этом) пессимистов, чем Чехов. Тоска по большому, подлинному действию отливает, как проба на драгоценном металле, творчество Чехова от сочинений подражателей и доморощенных западников.

«Научная» убежденность в неизменности человеческой породы, характерная для периода «нововременских» рассказов, сменяется у Чехова впоследствии осуждением, неприятием мира, в котором царит произвол, господствует вынужденное и привычное бездействие. Произведения самых последних лет полны предчувствий больших перемен и поисков нового. Параллельно с обостряющимся неприятием российской действительности возрастает художественный лаконизм Чехова, расширяются поиски новых форм. Достаточно сравнить рассказы «Тина» или «Холодная кровь» с «Попрыгуньей» и «Домом с мезонином». Совершенно очевидно, что перелом произошел после сахалинской поездки. Об этом неоднократно писали исследователи чеховского творчества. В повести, которая появилась непосредственно после возвращения с Сахалина («Дуэль»), противопоставлены друг другу человек большого действия — фон Корен, и бездеятельный, кутающийся в слова Лаевский.

Нет надобности длительно разъяснять, что ограниченность политических взглядов Чехова обусловила это непреодолимое стремление к перемене вообще, к встряске вообще. Для нас важнее его действительная ненависть к «малым делам», к липцерному невежеству, рабскому укладу старороссийской жизни. Поэтому нам незачем сегодня разделять претензий Михайловского, Скабичевского и Шулятикова к Чехову.

В отличие от западных писателей, дурная бесконечность и вечная повторяемость никогда не представлялись Чехову законами бытия. Он не ограничивается ролью брезгливого, спокойного или отчаявшегося констататора. Ясное сознание того, что так не должно быть, прежде всего ощущается в той чеховской интонации, о которой идет речь в этой статье.

Из каждой чеховской фразы можно вычитать тот вывод, о котором писал в своих воспоминаниях о Чехове Горький:

«Северно вы живете, господа!
Стыдно так жить!»

Щеголеватый адвокат Лысевич восторженно говорит о Мопассане словами, удивительно не подходящими именно к этому писателю:

«Удивительный художник! Страшный, чудовищный, сверхъестественный художник!.. Одна страница его даст вам больше, чем все богатства земли! Что ни строка, то новый горизонт. Мягчайшие, нежнейшие движения души сменяются сильными, бурными ощущениями, ваша душа точно под давлением сорока тысяч атмосфер обращается в ничтожнейший кусочек какого-то вещества неопределенного розоватого цвета, которое, как мне кажется, если бы можно было положить его на язык, дало бы терпкий, сладострастный вкус...» («Бабы царство»).

Далее Чехов сообщает:

«После длинного вступления, в котором было много таких слов, как демоническое сладострастие, сеть из тончайших нервов, самум, кристалл и т. п., он, наконец, стал рассказывать содержание романа».

И, восприняв сквозящее через эти чужие претенциозные слова авторское осуждение, читатель уже не удивляется тому, что вскоре уточенный Лысевич требует у хозяйки дома награды к празднику.

Герой рассказа «Брыжовник», достигший своего нехитрого идеала,

«...теперь говорил одни только истины и таким тоном, точно мистик: «Образование необходимо, но для народа оно преждевременно», «телесные наказания вообще вредны, но в некоторых случаях они полезны и незаменимы».

Вышло так, что в последнем своем произведении Чехов раскрыл сущность приема, о котором мы говорим.

В рассказ «Невеста» уже вторглись предчувствия больших перемен. Героиня порывает с миром бездельных, живущих по инерции людей. Ее жених — один из тех чеховских персонажей, которые прячут свое ничтожество и ничтожность в цветистые фразы. Даже проявления чувства любви он ухитряется ополчить заученными словами.

— «Дорогая, милая моя, прекрасная!.. — бормочет он. — О, как я счастлив! Я безумствую от восторга!

И ей казалось, что это она уже давно слышала, очень давно, или читала где-то... в романе, в старом, оборванном, давно уже заброшенном».

Бунин очень хорошо заметил, что Чехов

«не выносил фразеров, книжников и фарисеев, особенно тех из них, которые настолько вошли в свои роли, что роли стали их вторыми натурами».

Чехов и писатели Запада, воспитанные позитивизмом, видели, как охотно люди буржуазного общества пользуются лоскутками науки для прикрытия своего внутреннего убожества, как самая терминология науки оказывалась достоянием мещанской пошлости.

Западные мастера вынуждены были подозрительно относиться к прогрессу, ибо видели постоянное разменивание его на скверную мелочь. Твердо веря в принципы позитивизма, они считали закон дурной бесконечности главным законом бытия. Это не могло не породить метафизического пессимизма, которым страдали и Флобер и Мопассан.

Интересующую нас интонацию породила тема пошлости, которая не могла не быть главной темой творчества этих мастеров.

Теме пошлости отдал очень много внимания и страниц Чехов. Интонации, найденные Флобером и Мопассаном, усовершенствованы им. Но метафизического пессимизма в творчестве Чехова нет. Наиболее частая ситуация в его произведениях — это действительный, недюжинный человек, борющийся с косностью и ленью, и пошленькие люди, которые количественно сильнее его. Часто им удается обезоружить его, всосать в среду себе подобных или попросту уничтожить. Чехов не устает показывать, как портится, не используется по назначению, гниет, пропадает зря драгоценный человеческий материал. Об этом рассказано в драме «Иванов», в «Скучной истории», «Дуэли», «Ионыче», «Палате № 6». Чехов писал, что в паре и электричестве больше любви к человечеству, чем в целомудрии и воздержании от мяса. Он прекрасно знал, что мещанство способно ополчить и самый прогресс, но вера в человеческие возможности никогда не исчезала у него. И интонации повторяющейся претенциозной пошлости в разговорах чеховских персонажей говорят не о «вечности» этой пошлости, но лишь о чрезвычайной живучести ее. В этом отличие Чехова от его западных предшественников. Роднит же его с ними то, что и он заботился о том, чтобы предохранить язык искусства от возможности вторжения буржуазно-обывательской пошлости.

И, создавая новый язык русской литературы, Чехов остался огромным реа-

листом, для которого новаторство в приемах — лишь новый способ высказывания больших идей. Находки и усовершенствования, созданные Чеховым, стали достоянием мировой литературы. Обусловленный мировоззрением прием начинается вести самостоятельный образ жизни. Мы встречаем его у многочисленных подражателей Чехова. Но нас интересует появление его в творчестве художников, родственных Чехову в том или ином отношении.

Дама, у которой слова рождают мысли, а не мысли слова, заслышав слово «история», спрашивает:

— Вы читали «Скучную историю»?

Этот вопрос заставляет каждого участника «вечера у Шамова» обронить несколько многозначительных и чужих при этом слов.

Люди эти кажутся хозяевами культуры; им завидует человек, которому двадцать один год, который «чувствует себя на земле неуютно и непрочно». Он завидует, но чуткий слух его ясно различает монотонный ритм бытия этих людей, которые тоже прячутся в слова и фразы.

«Резво, точно ласточка, по гостинной летают острые, красивые слова. Звучит смех, но смеются мало, меньше, чем хотел бы я слышать».

И ему ясно уже, что эти люди недостойны тех мыслей и слов, с помощью которых они ведут между собою постоянную нечестную игру. Их близкий родственник, Клим Самгин, на основе наблюдений и личного опыта, приходит к такому решению: «Человек — это система фраз, не более того».

Этот вывод, сделанный Самгиным, по-своему вполне закономерен. Начиная с середины XIX столетия, буржуазная культура планомерно приучает людей к мысли о том, что человек — не хозяин этого мира, что возможности его ограничены слепыми неизбежными законами бытия. Эта культура породила большое интернациональное сословие изживенцев, живущих за ее счет и выдающих в качестве всекелей претенциозные фразы-отписки. Они принимают лишь такие мысли и фразы, которые упрощают в их глазах других людей и все явления мира. Клим Иванович твердо убежден в том, что «люди пробуют различные маски, чтобы найти одну, наиболее удобную и выгодную».

Люди, окружающие Самгина (и очень на него похожие), как по уговору, доставляют ему все новый материал для утверждений о том, что сущность человека — система фраз. И когда Горький показывает это, знакомая нам интонация, ставшая достоянием нового реализма, появляется и в его творчестве. Но у Горького эта интонация всегда открыто насмешлива.

Так в рассказе «О первой любви»:

«Ее супруг был благодушен и ленив. Он любил читать, лежа в постели, переводные романы, особенно Дюма-отца. — Это освежает клетки мозга, — говорил он. Ему нравилось рассматривать жизнь «с точки зрения строго научной». Обед он называл «приемом пищи», а пообедав, говорил:

— Подвоз пищевой кашицы из желудка клеткам организма требует абсолютного покоя».

Горький говорит, что человек этот был комически обременен «научным багажом». Это судьба большинства изживенцев буржуазной культуры. Вот как рассуждает редактор провинциальной газеты в «Жизни Клима Самгина»:

«— Цензор болен логофобией, т. е. словобоязнью, господа сотрудники, — интеллигентней — безудержной словоохотливостью, и каждый стремится показать другому, что он радикальнее его.

Он говорил солидно и не в тоне жалобы, а как бы диктуя Климу.

Вытирал платком потную лысину, желтые виски, и обиженная губа его особенно важно топырилась, когда он произносил латинские слова. Клим уже знал, что газетная латынь была слабостью редактора, почти в каждой статье его пестрели словечки: *ab ovo, o tempora, o mores! Dixi, testimonium paupertatis*, и прочее, излюбленное газетчиками».

Изобилие в России людей такого рода успокаивает Клима Ивановича Самгина, и тем более неприятно ему встречать людей ярких, своеобразных, действительных, к которым не подходит изобретенная им универсальная отмычка.

В представлении западных писателей — пошлость и глупость надисторичны. Им казалось, что интонация повторяющейся пошлости передает ритм хода истории. У Чехова все это очеловечено и приземлено. Враждебность Чехова к изживенцам культуры конкретна, но не имеет точного социального адреса. Многие приходится доказывать за Чехова.

За Горького ничего доказывать не нужно. Причины, породившие тему пошлости и ощущение жизни как инерции, ему совершенно ясны. В отличие от мастеров, о которых шла речь до этого, он полностью различает причины и следствия. Пробавляющиеся фразами люди не кажутся ему олицетворением мирового зла. И к интонации, о которой мы говорим, Горький прибегает тогда, когда он смеется.

В творчестве многих современных художников Запада тема «жизни по инерции» занимает очень большое место.

Люди, морально контуженные во время первой мировой войны, были твердо уверены в том, что являлись свидетелями конца мира. Послевоенное бытие казалось им затянувшейся инерцией, имитацией жизни.

Имитируют жизнь люди в романах Олдингтона. Одни — их большинство — старательно прикрывают свою пустоту и распутство претенциозными фразами. Другие, не зная, как жить, гибнут или сдаются. Действующих людей в романах Олдингтона нет, так же как нет их в романах Ремарка, Дос-Пассоса, Джойса и ранних произведениях Хемингуэя.

Люди, живущие по инерции, не слишком склонны ценить культуру и не очень верят в нее. Она становится достоянием странных вырожденцев — изживенцев. Олдингтоновские персонажи, существующие за счет пышных «эрудированных» фраз, всегда сочетают это с рассудочным, трусливым и противостественным при этом развратом. Таков мистер Парфлит из романа «Дочь полковника», таков почтенный наставник Криса из романа «Суший рай».

Обилие литературно-исторических реминисценций говорит о том, что для Олдингтона, Дос-Пассоса, Джойса история — это вечное вращение одних и тех же явлений.

Новая стадия распада буржуазного общества обострила разлад западных писателей с действительностью и сделала гиперболическими формы этого разлада. Мы писали о том, что ученое бормотание господина Омэ является звуковым фоном в романе «Мадам Бовари». У Джойса, Дос-Пассоса и многих других показ этого фона — бормотания — становится самоцелью. Интонация «выходит из берегов», целиком затопляя произведения, искажая реальную перспективу, превращая мир в собрание гротесков.

Гальванизированные трупы и недоумершие люди долго населяли произведения Хемингуэя. Цитаты из Экклезиаста, как коэффициенты, предшествуют его произведениям. Ощущением жизни как дурной бесконечности была пронизана каждая страница. Героям, которым симпатизирует писатель, решительно нечего делать в этом мире. Разве что ловить рыбу, странствовать в одиноче-

стве и наблюдать спортивные состязания всех видов. Так обстояло дело много лет. Все это время в произведениях Хемингуэя буржуазное и общечеловеческое были неразличимы.

Дифференциация пришла в романе «Иметь и не иметь». Здесь резко отграничены друг от друга вынужденно бездействующие и просто недееспособные люди. Образ Гарри Моргана напоминает о главной человеческой теме — как губят драгоценный человеческий материал. И Хемингуэй хорошо знает, кто и как губит этот материал.

Писатель Ричард Гордон не комически, но патологически «обременен научным багажом». Грязноватое воображение чеховского Лаевского кажется младенческим по сравнению с «сексуальным ракурсом», в котором Ричард Гордон воспринимает все явления мира. Достаточно вспомнить, как глумится Хемингуэй над этим своим персонажем, когда тот обдумывает свой новый роман из «рабочей» жизни. В сущности, для Ричарда Гордона культура олицетворяется предметами интимной гигиены. Ему вряд ли нужно что-либо еще. Но, как все изживенцы культуры, он живет напоказ и без защитных фраз существовать не может. Он не забывает сказать, что красивая женщина интересует его «как социальное явление», он мотивирует свою неукротимую блудливость тем, что «писатель должен знать обо всем... Он не может ограничивать свой жизненный опыт в угоду буржуазной морали».

Знакомая нам интонация становится у Хемингуэя ядовито-горькой. Но тема дурной бесконечности постепенно уходит из его творчества.

В условиях советской действительности вымирает сама по себе тема бездеятельной жизни. Длительная монотонность бытия безвозвратно нарушена. Обстоятельства, породившие ощущение монотонности и дурной бесконечности, стали для нас анахронизмом. Естественно, что и литературные традиции приобретают новые качества в советской прозе. Речь идет не просто об усвоении каких-то приемов: дело касается целой системы образов.

Несколько лет тому назад критик Г. Корабельников провозгласил «конец чеховской темы» в советской литературе. При этом он сослался на одно из писем к Суворину, в котором Чехов говорит, что рабская кровь заменяется у юноши настоящей человеческой кровью — такова новая творческая тема.

Действительность, утверждал Корабельников, не давала возможности осуществить этот замысел. Художник вынужден был довольствоваться «полутемой» осуждения мещанства, ибо он не хотел, не мог исказить, приукрашивать действительность. Все это по сути верно, и остается пожалеть о том, что в терминологии своей критик следует традиционным утверждениям о «половинчатости» Чехова. Сила чеховского осуждения не уменьшается, а увеличивается благодаря отсутствию в ней слов осуждения. Ведь чеховское невысказанное осуждение во много раз сильнее и убедительнее, чем гражданственные тирады писателей типа Боборыкина или Шеллера-Михайлова.

Но о социальном типе, который по преимуществу был объектом писательского внимания Чехова, Корабельников пишет совершенно верно. Рабья психология порождала паразитизм, фразерство, беспринципность и многие другие скверные черты российского «третьего сословия». Люди даже не хотели перестать быть рабами. В наших условиях человек, не желающий перестать быть рабом, является смешным анахронизмом. Это — лучшая мысль в работе Корабельникова, но «конца» чеховской темы то, о чем он пишет, на наш взгляд, не означает. Корабельников видит лишь перестраивающихся или безнадежно и комически застрявших в старом людей. Он забывает о распространенной

категории приспособляющихся. По отношению к этому социальному типу полностью применимо выражение: «изживенец культуры». Основным свойством этих людей является то, что они, не будучи в состоянии измениться идеологически, пытаются обойтись сменой терминологии. Здесь сказывается инерция старого мира. Слова мало кого обманывают, и сквозь патетические тирады подлаживающихся к коммунизму людей ясно ощущается притворство.

И говорить о полном отмирании чеховской темы, конечно, нельзя. Она многосторонняя, и некоторая часть ее неизбежно должна продолжать существовать, ибо мещанство цепко и памятно. О живучести чеховских образов говорил на XVI съезде партии товарищ Сталин.

Вот здесь и находит для себя место и дело интонация, о которой мы говорим.

В жадных поисках героя наша литература уделяет много внимания теме притворства. Герой с чистыми мыслями и руками, творящий страстно любимое дело, умеющий видеть далеко за пределами трудностей, — такова цель этих поисков. Все дело в том, что герой этот трудно поддается изображению дурными литературными методами. Этот образ не терпит фальши, и многие писатели оказались в положении того сверхсознательного литератора, о котором упоминают Ильф и Петров. Окончив назидательную речь, он подхватил под руку некоего багиста и повел его в качестве сто процентного пролетария описывать в своем романе, называемом: «А паразиты—никогда!»

Дилемма «быть или казаться» возникла в литературе XVIII столетия как отражение огромных социальных сдвигов той эпохи. Уделом людей нового общества должно было стать подлинное, здоровое, созидательное бытие. Судьба последней феодальной общины — призрачно существовать, выдавая видимость за сущность. Так сформулировано это в «Вильгельме Мейстере» Гете. В ином качестве этот вопрос актуален и для нашей литературы.

Притворство, мимикрия, фальсификация мыслей и чувств — это последние средства, к которым прибегает «механический гражданин» нашей страны.

Чем более патетичны чеховские фразеры, тем более они равнодушны. Герою рассказа «Хорошие люди» очень шло, когда он говорил: «Что за жизнь без борьбы? Вперед!» Но ведь он ни с кем не боролся и никогда не шел вперед. Равнодушие — тоже природное свойство приспособляющихся изживенцев.

Их ученое или патетическое бормотание, так пугавшее Флобера и Мопассана, не вызывает подобных эмоций у советских художников. Они хорошо знают, что это — не закон бытия, а нарушение его, политически обусловленная аномалия.

И у лучших советских художников борьба против изживенцев — последней буржуазной культуры — проникнута прежде всего страстностью. Здесь нет места брезгливой констатации или горестному недоумению. Это — всегда агрессивное, воинствующее осуждение. Но многие из наших писателей восприняли чеховскую традицию — осуждать без слов осуждения.

На проницательном сопоставлении старой системы мышления и наскоро усвоенной обывателем новой терминологии построена сатира Михаила Зощенко. Штампованный обывательский язык для Зощенко — конкретно осязаемый враг, против которого писатель ведет войну. В его рассказах всегда налицо двойная ирония: внешняя и внутренняя. Внешняя относится к персонажам, внутренняя — к общелитературным шаблонам. И очень часто Зощенко напоминает скрипача, прижавшего ухо к инструменту, чтобы расслышать сквозную, ему одному доступную мысль—мелодию. Внутренняя ирония становится всепоглощающей. Она заглушает страстную ненависть к родимым пятнам

старого — ту доброкачественную ненависть, которая сопутствует творческим удачам Зощенко.

Мы часто бываем невнимательны, и творчество замечательного художника Бориса Левина лишь теперь, с постыдным опозданием, начинает получать должную оценку.

Следовало бы много и серьезно писать о левинском лиризме, о его счастливом умении создавать подлинно положительные образы, но здесь мы можем говорить лишь о том, с какой чеховской и подлинно коммунистической при этом страстностью Левин боролся против фальши и равнодушия.

Герой романа Бориса Левина «Юноша», Миша Колче, талантлив и очень неглуп. Но он любит не искусство, а себя в искусстве, не эпоху, а себя в ней. В этом основа равнодушия, которое является главной его чертой. Он, в сущности, совершенно безразличен к огромным делам своего времени, и сам это сознает. Тем больше трудится он над созданием защитной завесы из многообещающих пышных фраз.

Достаточно вспомнить его первую беседу с Праскухиным, его заявление о том, что «тридцать лет — время реализации накопленного капитала», что он, совсем как флоберовский Фредерик Моро, «полагает специализироваться в области математики и физики», что в автоновских яблоках «много сентябрьской меди и осенней прохлады». Знакомая нам интонация присутствует в творчестве Левина, ибо он — законный наследник больших чеховских традиций. Только прежде Миша Колче напугал бы писателя и обрадовал Елима Самгина еще одной «системой фраз». А в романе Левина, к большой обиде Миши, его никто не принимает всерьез. Он маленький и уже никогда «не будет главным».

Приспособленец-обскурант Борис Фитингоф, так же как и прототип его, является политическим врагом писателя. Левин и не думает занимать какую-либо «объективистскую» позицию по отношению к этому персонажу: он ненавидит агрессивно, с огромной долей страстной личной враждебности. Но большой художественный такт и отлично усвоенные высокие традиции помогают ему совершить разоблачение негромкими, но убийственно-выразительными средствами. И снова на помощь приходит все та же интонация:

«...Он не был тупица, этот студент. Острый деловитый рассудок отца Фитингофа теплился под его медноволосым черепом. Книга, прочитанная Борисом, поражала количеством, на первый взгляд, умно выбранных мест, которые он, как наиболее, по его мнению, «социально окрашенные», энергично подчеркивал и снабжал короткими комментариями. «Ограниченность феодального мышления, мелкобуржуазные иллюзии индивидуализма, ущербность мещанской социологии и т. д.»

Он равнодушен к искусству еще в большей степени, чем Миша Колче, и так же прячется в фразы, как и все его литературные родственники.

Праскухин и Нива говорят очень просто. Равнодушие им органически чуждо. Они любят или ненавидят. Они ничего не делают наполовину, их мысли и руки чисты.

Им очень близок герой «Двух повестей» Юрия Германа, которые тоже не встретили в нашей критике заслуженной серьезной оценки. По совершенно непонятной причине, критиков обидело то обстоятельство, что Иван Михайлович Лапшин, работник уголовного розыска, не очень удачлив в личной жизни и склонен погрузиться. Осудив автора за это, большинство критиков предпочло обойти молчанием все остальные качества этого произведения. Между тем «Две повести» Германа являются интереснейшим примером того, как страстно

заинтересован советский писатель в поисках героя, как он иногда удачно пытается разрешить этот насущнейший вопрос.

По отношению к обществу Лапшин совершает, в сущности, ассенизационную работу. Он имеет дело с изнанкой быта, с отребьями его. По-человечески можно было бы и не удивляться, если бы он постепенно превратился в мизантропа. Но Герман прежде всего показывает, что этого-то как раз и не случается. Лапшин видит далеко за пределами явлений, непосредственно его окружающих, и вера в человеческие возможности не исчезает у него никогда. Личная заинтересованность, страсть сопутствуют ему и тогда, когда он читает лекцию по криминалистике, когда едет на операцию, когда следит за ростом и воспитанием своего помощника Окошкина или отвоевывает у преступного мира Лешку Жмакина, ворз. Он жизнестроитель.

Он очень прост, Лапшин. И очень серьезно относится к жизни. Именно то, что он знает жизнь, заставляет его быть серьезным и нетерпимым к легкомыслию и пустозвонству. Он не переносит ни простодушного фразерства Васьки Окошкина, ни утонченной болтовни актеров, которые пришли за консультацией, ибо желают поставить пьесу из уголовной жизни. Сцена беседы Лапшина с актерами очень интересно показывает, как пытаются с помощью шаманских фраз казаться авторитетными иждивенцы искусства, как ничемны они по сравнению с настоящими художниками и людьми, подлинно знающими жизнь:

«Тогда взял слово молодой артист в кепке особого фасона и с очень страдальческим и изможденным лицом и стал рассказывать содержание пьесы, которую театр ставил. Насколько Лапшин мог понять, пьеса на протяжении четырех действий рассказывала о том, как перестраивались вредители, проститутки, воры, взломщики и шулера, — числом более семнадцати, — и какими они хорошими людьми сделались после перестройки. Как ни внимательно вслушивался Лапшин в путанную и вялую речь артиста, он так и не понял, когда же и отчего перестроились все эти люди. Кроме того, артист рассказывал с большим трудом и стесняясь, — с ним происходило то, что происходит с каждым непрофессионалом, рассказывающим профессионалу, — он путался, неуверенно произносил жаргонные слова, часто повторял: «Если это вообще возможно». Очень раздражал Лапшина также и полупонятный лексикон артиста, например: «На сплошном наигрыше», или: «Это крепко спитый эпизод», или: «Формальные искания завели нас в тупик, и мы пошли по линии...»

И Герман знает силу и значение интонации, о которой мы говорим.

Тема приспособленчества давно волнует и занимает писательницу Валерию Герасимову. Ею собрана огромная коллекция примеров социальной мимикрии. Но слишком многое в ее произведениях как бы фасковано наперед. Ей как раз недостает умения пользоваться интонациями, которые помогают осуждать без слов осуждения. В удачно задуманной повести «Хитрые глаза» слишком много этих слов. Это тем более досадно, что многие фигуры этой повести по заслугам подлежат зачислению в галерею иждивенцев культуры. Герасимова больше рассказывает о героях, чем показывает их. Этого более всего избегал Чехов.

В советской литературе можно наблюдать очень интересные примеры сатирического разложения той интонации, которая сложилась в конце прошлого столетия и прошла такой большой путь.

Лучше всего это можно проследить в творчестве Ильфа и Петрова.

Писатели зорко разглядели одну очень важную черту мыслительного про-

цесса у этого социального типа: иждивенцы культуры мыслят по ассоциации, механически, как горьковская дама из «Вечера у Шамова». Фразы рождают другие фразы. Мыслей тут, собственно, нет.

Роль разоблачителя-пересмешника таких людей поручена авторами Остапу Бендеру. Этот «великий сердцевед» хорошо знает, как успокоительно действуют на ограниченных людей штампованные слова, вызывающие привычные рефлексы.

Свихнувшийся монархист Хворобьев спрашивает у Остапа, не партиец ли он.

«— Ну, что вы, — добродушно сказал Остап. — Какой же я партиец? Я беспартийный монархист. Слуга царю, отец солдатам. В общем, взвейтесь, соколы, орлами, полно горе горевать»¹.

Продавец в москательной лавке осведомляется у Остапа и его спутника, не художники ли они.

«— Художники, — ответил Остап, — баталисты и маринисты».

Или:

«— Вы частное лицо? — спросили миллионера в конторе.

— Да, — ответил Остап, — резко выраженная индивидуальность».

Омерзительные гротески — Парфлит и Ричард Гордон — сильно пугают авторов, их создавших. У Ильфа и Петрова тоже не обошлось без гротеска. Васисуалий Лоханкин болтлив и блудлив. Но его пятистопные ямбы и размышления в прозе ничего, кроме хохота, вызвать не могут. Ведь здесь сгущенными, шаржированными чертами изображен тип, обильно населявший старую Россию и ставший музейным ископаемым у нас. Лоханкин оперирует понятиями, заимствованными даже не из энциклопедического словаря, а из иллюстрированного журнала «Родина» в переплете цвета морской волны. Роль хранителя традиций русской интеллигенции Лоханкин исполняет даже в самые щекотливые моменты своей жизни. Брошенный женой, он предается размышлениям такого рода:

«А может быть, так надо, — думал он, — может быть, это искупление, и я выйду из него очищенным? Не такова ли судьба всех, стоявших выше толпы, людей с тонкой конституцией? Галилей, Миллюков, А. Ф. Кони...»

Это — карикатура, но выдуманно здесь немного. Сравнивал же себя Лавский с Гамлетом и Анпой Карениной!

Знакомство Остапа Бендера с Лоханкиным произошло в тот момент, когда последний был подвергнут публичной порке за неаккуратность. Бендер не может скрыть своего изумления, и между новыми знакомыми происходит следующий замечательный разговор:

«— Ах, — сказал Лоханкин проникновенно, — ведь, в конце концов, кто знает? Может быть, именно в этом великая сермяжная правда.

— Сермяжная, — задумчиво повторил Бендер, — она же посконная, домотканая и кондовая? Так, так. В общем, скажите, из какого класса гимназии вас вытурили за неуспешность? Из шестого?

— Из пятого, — ответил Лоханкин».

Реакция художников прошлого и многих современных западных художников на претенциозную болтовню была и остается устало-безнадежной. Горький

¹ Подчеркнуто всюду мной. — Б. Э.

ввел новую действенную традицию реагирования на пошлость. Лучшие из советских художников усвоили эту традицию. Флобер, Мопассан и Чехов лаконоически, ничего не прибавляя от себя, давали читателю понять, что персонажи мыслят так же скверно, как и живут. В ту пору такая внешняя нейтральность была необходимым средством борьбы против пошлости. У художников, мыслящих по-новому, мы видим, что вслед за знакомой интонацией всегда идет действенное разоблачение. Без труда продолжив витиеватую фразу Лоханкина, Бендер быстро выясняет основные причины этого пустопорожнего пафоса.

Еще лучше это можно видеть на маленькой заметке из записной книжки Ильфа:

«Могучие своды опираются на легкий изящный карниз». Нет, не пойдя я на ту станцию, где своды опираются на карниз. Всестороннее невежество и невнимательность».

Мы старались проследить судьбу одного литературного приема, который родился в борьбе больших мастеров культуры, защищавших ее от буржуазной пошлости. Мы видели, как различная степень зависимости от буржуазного мышления обуславливала различное использование этого приема. Интонация, о которой мы говорили, была спутником реалистической литературы нового времени. Она родилась в условиях буржуазного общества и неизбежно должна изменить свое философское значение в наше время и в нашей стране.

В этой статье прием художественного мастерства связал между собою очень различных и далеких друг от друга писателей.

Правомерно ли это? Не слишком ли далек Флобер от авторов «Золотого теленка», Чехов от Хемингуэя? Не превалирует ли в этой работе формальное над идейным?

Думается, что нет. Каждый из названных нами больших мастеров конца прошлого столетия, в меру ограниченности своей, сопротивлялся буржуазной пошлости всеми идейными и художественными средствами. Новаторство тоже было средством борьбы. Не нужно фетишизировать «влияния» в литературе и искусстве, но было бы глупо игнорировать или отрицать преемственность известных традиций мастерства. Действительно, большие новаторские приемы всегда передают большие идеи.

Интонация, о которой мы говорили, передает гнев мастеров против паразитов культуры.

Наша литература держит серьезнейшее испытание перед самым требовательным и самым справедливым экзаминатором — перед партией, народом.

Мы должны бороться за искренность, смелость и страстность нашей литературы, за глубокую, изнутри идущую партийность ее. Она должна быть очищена от всего напосного, изживенчески-конъюнктурного. Дух лыстивого фразерства и внутреннего равнодушия будет выметен из нее. Писателя-приспособленца и липемера постигнет участь, предсказанная ему художником-большевиком Борисом Левиным:

«Он должен погибнуть. Каждый день берет на проверку временщиков, равнодушных преуспевателей, корыстных служителей... Он должен погибнуть. В нашей стране с каждым днем, с каждым мгновением идет отбор людей, действительно любящих и понимающих существо того дела, которое им вверено».
