

НОВЫЙ МИР

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Год издания XXXIII

№ 2

Февраль, 1957 г.

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

ИЗ ПИСАТЕЛЬСКОГО АРХИВА

АЛЕКСАНДР ФАДЕЕВ

★

СУБЪЕКТИВНЫЕ ЗАМЕТКИ

Высказывания о литературе и искусстве

(Из записных книжек)

Материалы литературного наследия А. А. Фадеева помогают яснее увидеть творческий облик этого выдающегося писателя-коммуниста, сочетавшего в себе талант художника и ум широко мыслящего деятеля нашей социалистической культуры.

Фадеев никогда не был сторонним наблюдателем литературного процесса; он считал необходимым, обязательным для себя энергично вмешиваться в жизнь литературы и, идя буквально «по живым следам», обобщать поиски новой эстетики, горячо бороться за то, что он считал правильным, отвечающим интересам народа.

У всех на памяти взволнованные и страстные статьи и речи А. Фадеева по самым острым и актуальным вопросам советской литературы и литературной политики. Перу Фадеева-теоретика принадлежит немало значительных работ по теории социалистического реализма.

В ряду этого рода материалов особое место занимают записные книжки писателя (их насчитывается более пятидесяти) и сотни его писем по вопросам литературы и искусства.

Мы публикуем некоторые высказывания А. Фадеева о литературе и искусстве, извлеченные из его записных книжек и систематизированные автором в виде «Субъективных заметок». История их такова.

В 1947 году по просьбе творческой секции московских писателей-прозаиков А. А. Фадеев выступил с докладом «О своей работе», в котором он впервые процитировал некоторые из своих записей о русских писателях-классиках. Вызванный большой интерес писательской общественности, доклад этот, к сожалению, не был опубликован из-за того, что был плохо застенографирован.

Идея создания «Субъективных заметок» родилась у писателя в 1954—1955 годах, во время работы над подготовкой к изданию сборника избранных статей, речей и заметок о литературе и искусстве под названием «За тридцать лет».

Отказавшись от восстановления доклада «О своей работе», А. Фадеев в одном из писем к редактору-составителю этого сборника писал: «Не горюйте о стенограмме «О своей работе». Ее «теоретическая» часть изложена в других статьях. Факты о написании «Молодой гвардии» изложены в двух выступлениях перед читателями. А то, что там есть о русской классике,— незавершенное цитирование моей записной книжки,— это я все выберу из своих записных книжек, и мы это дадим под названием «Субъективные заметки» (о русской классике),— как завершающее к разделу о языке, о своей работе и пр.»

Замысел этот был реализован значительно полнее: в «Субъективные заметки» А. Фадеев включил много других своих высказываний о творчестве ряда западноевропейских писателей, живописцев и композиторов, а также о многих творческих проблемах советской литературы и искусства. Фадеев хотел продолжить эти «Заметки», включая в них свои записки о киноискусстве и, в первую очередь, о творчестве тех деятелей советской кинематографии, с которыми он был связан многими годами совместной творческой работы и личной дружбы (С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, А. П. Довженко, С. А. Герасимов, Э. И. Шуб и другие). Однако этот замысел остался невыполненным.

«Субъективные заметки» — последняя работа А. А. Фадеева. Над подготовкой этих «Заметок» он работал до последнего дня своей жизни.

Высказывания А. А. Фадеева, острые, часто спорные, но всегда очень страстные и заинтересованные, свидетельствуют о большом диапазоне эстетических взглядов и интересов писателя и прежде всего о его огромной любви к литературе и искусству, о постоянном его стремлении всеми силами способствовать возвышению родной советской культуры.

Он пишет взволнованные строки о многообразии форм внутри социалистического реализма, убедительно доказывая, что этот метод призван не сузить, не обеднить, а, наоборот, расширить и обогатить возможности литературы.

Мы публикуем заметки из записных книжек писателя за 1935—1955 годы.

Все заметки разделов «Русская литература», «Западная литература» и «О живописи» публикуются, по воле автора, не в хронологическом порядке, а по их тематической связанности. В разделе «На разные темы» записи приводятся в хронологическом порядке (по времени их написания).

* * *

Подготовка материалов к печати, вступление и примечания — редактора-составителя сборника избранных статей и речей А. Фадеева «За тридцать лет» С. Н. Преображенского.

Русская литература

О БЕЛИНСКОМ

„Литературные мечтания“

Демократизм и патриотизм Белинского пробивается здесь, как лава, бурно, сквозь кору неверного философского воззрения.

Литература, как выражение «общества» и как выражение народа — Белинский за последнюю. И пламенный гимн «двигателю человечества» поэту — апостолу истины и знания, бескорыстному труженику, избалованному порока и невежества, который ест хлеб, «смоchenный слезами», и терпит «гонение злых». И полное сарказма обличение «сильного земли», поэта, согнувшего рамена «под грузом незаслуженных почестей и титулов»: «гни твой хлеб и пей кровь и слезы, чело обремени лавровыми венцами...»

Белинский поднял Новикова и унижил Сумарокова, признал народность басен Крылова и избаловал ненародность басен Дмитриева.

Вполне современно звучат его слова:

«...Мы и в литературе высоко чтим табель о рангах и боимся говорить вслух правду о высоких персонах. Говоря о знаменитом писателе, мы всегда ограничиваемся одними пустыми возгласами и надутыми похвалами; сказать о нем резкую правду у нас святотатство».

Очень интересно, что в примере с Ломоносовым — Белинский признает и такую поэзию (и не лишает ее печати гения), где ум господствует над чувством. «Это происходило от системы, а отнюдь не от недостатка поэтического гения».

«...Ум Державина был ум русский, положительный, чуждый мистицизма и таинственности...» В сатирах и посланиях Державина «видна практическая философия ума русского; посему главное отличительное их свойство есть народность, народность, состоящая не в подборе мужицких слов или насильственной подделке под лад песен и сказок, но в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи».

Белинский неистово ратует против подражательности — настолько, что преувеличивает.

Белинский — во всяком случае, этого периода — не понимал, почему на национальной почве России конца XVIII и начала XIX века возникли явления, казалось, повторяющие французский классицизм (а с Жуковского — английский и немецкий романтизм), и, находясь в плену неверных взглядов на историю, а тем более, не понимая общих законов в развитии наций, не в силах был раскрыть русскую национальную печать на всем, что казалось ему только подражательным.

Многое в его наивных и юношески претенциозных рассуждениях в этом раннем труде — даже раздражает.

Но по обезьянничанию у заграницы он уже тогда нанес сокрушительные удары. Эта тоска по великой самобытной русской литературе, окрашивая собой ранний труд Белинского, облагораживает самый труд и делает его живым и сейчас, несмотря на то, что в этом труде Белинский не прав в большинстве своих оценок, вернее, в их мотивации. Пожалуй, прав он только в отношении Державина, Крылова, Грибоедова, Пушкина. А в отношении Фонвизина — наполовину. При всей высокой оценке Ломоносо-

ва, Белинский был слишком узко (то есть только гуманитарно) образован, чтобы полностью оценить гений Ломоносова — ученого, предвосхитившего столько открытий, за которые пожали лавры другие. Но при неверной мотивации все довольно верно представлено по своим местам.

„О русской повести и повестях г. Гоголя“

Вдохновение как «энергия души» и вдохновение, «усиленное волею, желанием, целию, расчетом, как будто приемом опиум». «Плоды этого (т. е. последнего. — А. Ф.) вдохновения иногда блестящи на вид, но их блеск есть блеск фольги...» Это верно и... неверно. Верно, потому что есть и то и другое вдохновение, неверно, потому что очень часто подлинная сила поэзии там и тогда, где и когда слиты и то и другое.

Вообще в этой работе Белинский-реалист все время заявляет о себе под идеалистическим покровом вроде — «главный отличительный признак творчества состоит в таинственном ясновидении, в поэтическом сомнабуле». Это почти не мешает ему дать блестящий реалистический анализ повестей Гоголя; идеалистический налет отбрасывается почти сам собой, особенно для нашего современного глаза и уха. «...в том-то и состоит задача реальной поэзии, чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни...» — здесь Белинский близок к нашему пониманию реализма.

„Герой нашего времени“

Уточняет во введении свой взгляд на литературу до Гоголя, уточняет мотивацию, односторонне развитую в «Литературных мечтаниях», почти приближаясь к истине.

Подымает Кольцова и справедливо ставит на место Бенедиктова, как талант «внешний..., ослепляющий глаза внешнею стороною искусства...»

Кольцов, находящийся «в магическом круге народной непосредственности», высказывает «глубокие вопросы в форме народной поэзии». В силу этих особенностей «он неперево-дим ни на какой язык и понятен только у себя дома, только своим соотечественникам».

Многое, сказанное Белинским о Кольцове, применимо к нашему Исаковскому, исключительно народному таланту, также все еще недооцененному. Но справедливость требует сказать, что Исаковский и по мысли и по форме выше Кольцова.

В рассуждении о «слове-мысли» и «слове — звуке пустом» — правильная мысль в идеалистической оболочке.

Гениальность Белинского в том, что там, где он самостоятелен, он большей частью прав; а то, где он не самостоятелен, отлетает, как шелуха.

Замечательно, что Белинский вскрывает общественное содержание образа Печорина через то, в чем этот образ более всего раскрывает себя в романе, — через отношения любовные.

«Для любви нужно разумное содержание, как масло для поддержки огня...»

«Сильная потребность любви часто принимается за самую любовь, если предстанет предмет, на который она может устремиться; препятствия превращают ее в страсть, а удовлетворение уничтожает».

«Рефлексия», где человек распадается надвое, «из которых один живет, а другой наблюдает за ним и судит о нем. Тут нет полноты ни в каком чувстве, ни в какой мысли, ни в каком действии». Казалось бы, вот осуждение рефлексии! Но тут же — оправдание рефлексии, ибо при одном чувстве «человек есть раб собственных ощущений», а «достоинство бессмертного духа человеческого... в его разумности, а последний, высший акт разумности есть мысль. В мысли независимость и свобода человека от собственных страстей и темных ощущений... Но переход из непосредственности в разумное сознание необходимо совершается через рефлексию...»

«Фауст», «Гамлет» — апофеоз рефлексии. Таков же и Печорин. «Это переходное состояние духа, в котором для человека все старое разрушено, а нового еще нет (подчеркнуто мной. — А. Ф.) и в котором человек есть только возможность чего-то действительного в будущем и совершенный призрак в настоящем». Это гениаль-

но! (Как и блестящий анализ Печорина и сравнение его с Онегиным в конце статьи). Это гениально, если Белинский сам сознавал социально-исторический смысл того, о чем он догадался, то есть то, что декабризм уже разбит, а революционно-демократическое движение еще не развилось. В этом общественный смысл Печорина.

Заключение же Белинского о том, что Печорин может получить «искупление» через женщину, подобно тому, как Татьяна воскресила Онегина «из смертного усыпления для прекрасной жизни, но не для того, чтобы дать ему счастье, а для того, чтобы наказать его за неверие в таинство любви и жизни и в достоинство женщины...» — это заключение раскрывает какую-то трогательно-прекрасную сторону души самого Белинского.

„Субъективное и объективное в поэзии“

Очень существенна в статье о стихотворениях Лермонтова критика Белинским Гете (которого он обычно ставит так высоко), критика за недостатки субъективного элемента. «Это и было причиной, почему менее гетевской художественная, но более человечественная гуманная поэзия Шиллера нашла себе больше отзвучия в человечестве, чем поэзия Гете». Здесь Белинский паки и паки опрокидывает не раз прокламируемое им идеалистическое представление о бескорыстии эстетического чувства, показывая, что он на стороне поэзии, сознательно преобразующей мир.

Заметки «О Белинском» взяты из записных книжек А. Фадеева за 5 и 9 мая 1948 года, в которых писатель излагает и комментирует некоторые статьи В. Г. Белинского.

О ПУШКИНЕ

„Евгений Онегин“

Пушкин правильно понимал романтизм, вопреки распространенному представлению о романтизме. Стихи Ленского перед дуэлью Пушкин так комментирует: «Так он писал темно и вяло, что романтизмом мы зовем, хоть романтизм тут нimalo не вижу я...» (Подчеркнуто мной. — А. Ф.)

Пушкин хорошо чувствовал движение, развитие общества. Горький писал: «Онегин, как тип, только что слагался в 20-х годах, но поэт тотчас же усмотрел эту психику, изучил ее, понял и написал первый русский реалистический роман, роман, который помимо неуязвимой его красоты имеет для нас цену исторического документа, более точно и правдиво рисующего эпоху, чем до сего дня воспроизводит десятки толстых книг».

В этом поистине самом реалистическом романе Пушкина так ясно звучит должное, желаемое, мечтаемое. В моральной области — это, прежде всего, образ Татьяны, в которой воплощены лучшие черты самого Пушкина, его неосуществленная жизненная мечта, и в то же время собирательный образ русской женщины. В живой жизни можно было видеть рассеянные черты такой Татьяны, — образ Татьяны, обобщенный, собранный из этих разрозненных черт в единый идеализированный образ русской девушки и женщины, есть величайшая победа реализма, который без мечты, без должного, то есть без романтики, не есть реализм. Пушкин сам говорит: «А та, с которой образован Татьяны милый идеал...» Немножко раньше он говорит о Татьяне «мой верный идеал».

Вместе с тем, Нечкина в своей интересной статье в «Литгазете» («Народ и искусство»)¹ сильно преувеличивает демократические элементы в творчестве Пушкина. Онегин, Ленский, Татьяна — это исключение в дворянском обществе, из этой исключительной среды вышли декабристы. Но как эти исключительные люди все же далеки от народа! В «Онегине» очень подчеркнута дворянская почва, на которой они произросли. Белинский хорошо это понимал, когда говорил, что Пушкин нападает в дворянстве на все, что противоречит гуманности, но принцип класса для него вечная истина.

„Проза Пушкина“

Она обаятельна своей простотой, краткостью, выразительностью мысли. Она умна. Но в ней нет господствующей мысли. Это особенно видно, когда познакомишься с отрывками неоконченных вещей, — слишком разбросанный интерес, «без царя в голове», при исключительной наблюдательности, искусстве деталей и блеске отдельных замечаний.

По характеру своему он боится заострять противоречия, предпочитает сглаженные и даже счастливые концы; в «Выстреле» стреляет в картину; дочь станционного смотрителя приезжает на могилу отца, богатая, с детьми; Лиза в «Пиковой даме» выходит замуж за состоятельного человека; Дубровский не совершает мести и сам спасается за границу; в «Барышне-крестьянке» они женятся, потому что их отцы-помещики примирились, и т. п.

Тем не менее он — истинный родоначальник русской прозы.

«Шинель» немыслима без «Станционного смотрителя». В нем зародыши всего, что развилось в русской прозе XIX века. В «Гробовщике», «Станционном смотрителе», «Пиковой даме» — Гоголь и Достоевский, а «История села Горюхина» — это Щедрин. И это Достоевский — по языку. Тургенев, Чехов — от Пушкина. Лесков его побочный сын. Указывают на связь прозы Л. Толстого с лермонтовской. Но манера изображения светского общества у Лермонтова и Толстого — от Пушкина, особенно от его неоконченных светских вещей, — Пушкин уже видел в этом обществе все то, что было как ненавистно Лермонтову и Толстому, Пушкин наметил почти все, что разрабатывали в прозе после него, в силу гениальности своей. Возможно, он слишком рано умер для прозаика. Мировоззрение его атеистическое, приемлющее жизнь, было все же слишком барским и поэтому не вполне бесстрашным, — мысль В. Кирпотина, что он был в начале пути на крестьянские позиции — бездоказательна. Тем не менее, боясь Пугачева, Пушкин был достаточно бесстрашен, чтобы показать его человеком незаурядным и обаятельным. Он первый подсмотрел в народных низах цельные, деятельные характеры, — правда, главным образом, «разбойные» (Пугачев, мужики в «Дубровском», Кирджали).

Заметки «О Пушкине» взяты из записных книжек А. Фадеева за 3 марта 1953 года («Евгений Онегин») и 21 апреля 1944 года («Проза Пушкина»).

¹ Автор дает ошибочное название статьи М. Нечкиной. Статья называлась «Народ и культура» («Литературная газета» № 141 от 22 ноября 1952 года).

О ТУРГЕНЕВЕ

„Три портрета“. „Три встречи“.

Тургенев — писатель, недооцененный современной критикой и литературоведением и значительной частью писателей наших. По характеру своей прозы он непосредственный продолжатель Пушкина. В частности, два эти ранние его рассказа — пушкинские, даже и в том смысле, что они также «без царя в голове». Впрочем, это свойство только самых ранних рассказов Тургенева.

Тургенев в прозе эмоциональней Пушкина, потому что менее объективен, больше вкладывает самого себя. Без Тургенева немыслимы Вунин и Алексей Толстой (наш). Выражение Льва Николаевича после прочтения «Записок охотника» — «Прочел и понял, что таланту у меня положительно нету» — надо понимать вовсе не как кокетство, а буквально. Рассказами «Касьян с Красивой мечи» и «Живые мощи» Тургенев предвосхитил всю народно-крестьянскую тему Л. Толстого. «Муму» — рассказ во всех отношениях более высокий, чем «Поликушка».

Язык народа (то есть тот, на котором говорят мужики) в произведениях Тургенева не имеет себе равных во всей русской литературе, включая, разумеется, и современную, — Тургенев продолжает и развивает здесь линию Пушкина. У Гоголя этот народный язык, т. е. язык его героев из народа, по-украински стилизован. Толстой слишком стремился воспроизвести говор народа и грешил «тае-тае». У всех остальных, даже у Чехова (при всем том должном, что необходимо отдать особенно Чехову, но и Лескову и Бунину), язык крестьян или грешит «натурализмами» или слишком «интеллигент-

тен». У Тургенева язык народа — язык чисто русский, отборный, природно-мудрый (без горьковского подчас «мудрствования»), естественный, меткий, выражающий естественно, без претенциозности и без прибеднения, все самые сложные понятия. Даже в «Трех встречах» Лукьяныч говорит на зависть выразительно. Судьба Лукьяныча неповторима и опять-таки предвосхищает многие и многие позднейшие образы.

Изумительна мысль Тургенева в рассказе «Хорь и Калиныч» о свойствах русского человека. Тургенев рассказывает крестьянам о загранице.

Калиныч: «А! Ах, господи, твоя воля!» Калиныч восхищен всем. А Хорь: «это у нас не шло бы, а вот это хорошо — это порядок». Из этого разговора Тургенев вынес «убеждение, что Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях... Что хорошо — то ему и нравится, что разумно — того ему и по-давай...»

Чрезмерное преклонение Тургенева перед женственностью, его женские и, главным образом, девичьи образы раздражали Толстого, как реалиста более плотского и строгого. Но в этой Тургеневской идеализации есть свое обаяние, необычайная прелесть, своя правда. И я бы сказал, в наше время, такой способ изображения юности, женской красоты — это то, чего недостает нашей литературе, которая чрезмерно натуралистична, приземлена. Нашей молодежи нужно такое «идеальное» изображение именно этой стороны жизни, ибо она стремится к ней, — наша молодежь в этом смысле сама будет идеальной еще на глазах нашего поколения, эти черты в ней надо развивать. Нашим учителям в школах надо больше, как можно больше рекомендовать молодым людям читать Тургенева. Пушкин и Тургенев — это родоначальники нашей прозы. Все самое прекрасное, что присуще развитию русской прозы, все это в зачатке есть у Пушкина и у Тургенева. При всей гениальности Гоголя он, Гоголь, слишком «особенный». А его линия, которая получила развитие в Достоевском, тоже имеет своим истоком Пушкина, — это кажется парадоксальным, ибо никто так не противопоставил друг другу, как Пушкин и Достоевский. Это два разных жизненных начала, если учесть каждого в основе, но Пушкин вместил в себе всё, Достоевский тоже из него, через Гоголя и — непосредственно. А Тургенев — прямой наследник Пушкина (менее десятка лет разделяет конец деятельности Пушкина и начало — Тургенева) — он в самой основной и самой прекрасной линии развития русской прозы. Природа у него русская до конца, она кротка и таинственна в своей поэтичности, она точна до осязаемости и лирически одухотворена. Прекрасный писатель! Как жалко, что нельзя все это высказать ему лично! Его и при жизни всегда ставили после... Дружинина.

Заметки «О Тургеневе» взяты из записных книжек А. Фадеева за 30 мая и 28 июня 1944 года.

О ДОСТОЕВСКОМ

„Преступление и наказание“

В одной из редакций «Честного вора» Достоевский словно предвещает замысел «Преступления и наказания».

«А как у порочного человека воля не может быть мужественной, да и обсуждение то не всегда здоровое, так он и совершит это постыдное дело, и мысль его нечистая тотчас делом становится. А как совершит, да коли, несмотря на свою порочную жизнь, все еще не забудет в себе всего человека, коли осталось в нем сердца хоть на сколько-нибудь, так оно сейчас нить примется, кровью обливаясь начнет, раскаяние как змея его грызет, и умрет человек не от постыдного дела, а с тоски, потому что все свое самое лучшее, что берег помимо всего, во имя чего человеком еще звался, за ничто загубил».

В «Эпиллоге» романа говорится о сияющей в глазах Раскольникова и Сони заре «обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь». Исключительно плодотворно сопоставить «Воскресение» Толстого с «Преступлением и наказанием» Достоевского. Насколько критика Толстого более сознательна, потрясает самые основы помещичье-буржуазного бюрократического государства, разоблачает всех носителей насилия над трудящимися сверху донизу. Соня Мармеладова — бледная немочь перед Катюшей

Масловой. Но есть в «Преступлении и наказании» гениальные страницы. Роман точно вылит, так он строен. При ограниченном числе действующих лиц, кажется, что в нем тысячи и тысячи судеб несчастных людей, — весь старый Петербург виден под этим неожиданным ракурсом.

Идеи столкнуты лбами, диалектика развития идей необыкновенная. Много нагнетено «ужасов», до неестественности, — сцена, где сошедшая с ума Катерина Ивановна вывела детей на улицу, бьет в сковородки и заставляет детей плясать — фальшива, неестественна, затянута. Критика социализма шестидесятников поразительно мелка и пошла для такого большого художника.

Но — силен, бес!

Заметка «О Достоевском» взята из записной книжки А. Фадеева за 8 августа 1952 года

О ЧЕРНЫШЕВСКОМ

„Что делать?“

«...Мы не считаем сочинения Гоголя безусловно удовлетворяющими всем современным потребностям русской публики, даже в «Мертвых душах» мы находим стороны слабые, или, по крайней мере, недостаточно развитые...» По мнению Чернышевского, от новых писателей нужно ждать «более полного и удовлетворительного развития идей, которые Гоголь обнимал только с одной стороны, не сознавая вполне их сцепления, их причин и следствий» («Очерки гоголевского периода»); эта точка зрения Чернышевского вполне отвечает его мировоззрению, в частности, его эстетическим воззрениям. Он видел главную заслугу Гоголя в том, что «он первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое». Но еще в работе «Эстетическое отношение искусства к действительности» Чернышевский утверждал: «произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни». Однако, — добавим мы, — объяснение и приговор не полны, если нет лиц положительных, носителей идеала, порожденных самой жизнью. Отсюда — положительные герои «Что делать?»: «Каждый из них — человек стважный, не колеблющийся, не отступающий, умеющий взяться за дело, и если возьмется, то уже крепко хватающийся за него, так что оно не выскользнет из рук...»

«Я держу пари, — писал Чернышевский, — что Кирсанов, Лопухов казались большинству публики героями, лицами высшей натуры, пожалуй, даже лицами идеализированными, пожалуй, даже лицами невозможными в действительности по слишком высокому благородству. Нет, друзья мои... не они стоят слишком высоко, а вы стоите слишком низко».

В Рахметове, Кирсанове, Лопухове, Вере Павловне — Чернышевский воплотил лучшие черты свои и друзей своих, переступив через случайное, мелочное, поверхностное. Они — люди своего времени и в то же время — воплощение их мечты о будущем.

В романе великая и благородная мысль Чернышевского более является героем, чем сама жизнь, но это не лишает роман художественного очарования. Это характерно и для художественных произведений Герцена, что было раскрыто Белинским через сопоставление романа «Кто виноват?» с «Обыкновенной историей» Гончарова.

Формы реализма столь многообразны, что их нельзя объять никакой догмой.

Самое «удивительное», что по языку своему Чернышевский в «Что делать?» ближе всего к злейшему противнику своему — к Достоевскому Манера выражаться и у того и у другого, можно сказать, разночинская. Эта манера уже была у «петербургского» Гоголя, отдельные же признаки ее мы можем найти еще у Пушкина. Но никто не развил эту разночинскую манеру в такой степени, как именно Достоевский и Чернышевский, эти антиподы, выросшие из одного корня, но пошедшие противоположными путями.

Заметка «О Чернышевском» взята из записной книжки А. Фадеева за 28 августа 1952 года. Со слов «В Рахметове, Кирсанове...» и до конца дописано в апреле 1956 года.

ОБ ЭРТЕЛЕ

„Гарденины“

Прекрасная книга. Почти вся пореформенная Россия дана в разрезе. Какой язык! У нас не считают классиком, а так — писателем третьего, а может быть, четвертого ряда, — Мамин-Сибиряк считается повыше. И мало кто у нас знает Эртеля. А между тем такой книги, как «Гарденины», у Мамина-Сибиряка нет. Да что, — такой книги нет, например, у Золя. А сей уж куда как превознесен!

Заметка «Об Эртеле» взята из записной книжки А. Фадеева за 8 сентября 1952 года. Полное название романа А. И. Эртеля — «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1889).

О ЛЕСКОВЕ

„Запечатленный ангел“. „Человек на часах“. „Очарованный странник“

Лесков полезен для писателей. Современный литературный язык изрядно попорчен. И чтобы очистить себя от мусора и вспомнить родные корни, все многообразие старого народного говора, иногда полезно почитать Лескова, так же, как словарь Даля или романы Мельникова-Печерского.

А без этого стимула читать Лескова скучно. Мысли его примитивны и анекдотичны. Юмор его мелок. И язык его в целом непримлем, ибо — стилизован. Те из современников-писателей, кто его рабски принял, далеко не ушли — это школа мало плодотворная. Замятина уже и вовсе читать нельзя. У нас есть писатели, идущие от Достоевского и имеющие вторую ипостась — лесковского стилизаторства. Сплав Достоевского и Лескова — трудно придумать что-нибудь другое, более губительное. Эти классики, если в них не разобраться, действительно могут заставить ходить на четвереньках и вывернуть шерстью наружу даже подлинно талантливого человека.

И все-таки Лескова можно и должно читать для профилактики.

Заметка «О Лескове» взята из записной книжки А. Фадеева за 9 сентября 1946 года.

О ЧЕХОВЕ

„Невеста“. „Степь“. „Скучная история“. „Дуэль“. „Мужики“

Чехов несомненно один из самых чудесных писателей на земле. Но очень трудно прочесть много чеховской прозы подряд: все-таки, если его читать много подряд, делается скучновато. Почему? Он умен на редкость, хочет счастья людям, во всех его рассказах есть «второй план». Чехов необыкновенно чист, прозрачен, прост. Нельзя сказать, чтобы он был только аналитичен, он несомненно эмоционален; в большинстве рассказов нет ничего лишнего, юмор его обаятелен, рассказы его занимательны даже с точки зрения их сюжетного построения, если взять сюжет, так сказать, отвлеченно. Но много читать его подряд скучно. Потому что люди его однообразны и неинтересны. Их трудно любить. Все то великое, что всегда было в народе — и особенно в период творчества Чехова, что нашло свое отражение в миллионах незаурядных людей из простого народа и в титанических фигурах русских революционеров, русских ученых, гигантах литературы, живописи и театра, — все это решительно прошло мимо Чехова-писателя... Ни одного выдающегося мужика, или рабочего, или интеллигента! Стоит задуматься над тем, что в это время Толстой написал «Хаджи-Мурата», «Воскресение», «Отец Сергий» и все свои неповторимые народные рассказы-притчи. Что вскоре пришел Горький со своими народными низами, полными мощной крови.

Сила Толстого перед Чеховым не только в том, что Толстой вообще гигант и поэтому глубже чувствовал народную жизнь. Сила Толстого еще в том, что он — самый беспощадный русский реалист — глубоко героичен. По своему духовному объему, моральной силе герои Толстого — действительно герои — Андрей Болконский, его отец, Пьер Безухов, Наташа Ростова, Анна Каренина, отец Сергий, Катюша Маслова, Хаджи-Мурат. Да, Толстой — писатель героический. Вряд ли Горький с чисто профессиональной точки зрения писатель более крупный, чем Чехов. Но Горький — писатель героический и тоже мощнее Чехова.

Действительность Чехова скучна, потому что он не понимал, что «действительность в искусстве надо выращивать, как грушу Монтрейля», что подлинная мощь ре-

лизм — там, где идет борьба между геройством и подлостью, добром и злом и где оба начала воплощены в борющихся людях, выражены через борьбу людей.

Только в драме — особенно в «Дяде Ване» и в «Трех сестрах» Чехов отчасти понял это, и для меня — пусть это звучит парадоксально — Чехов-драматург неизмеримо выше Чехова-прозаика. Драмы Чехова я не могу читать, а особенно видеть на сцене без слез, проза же его, при всем восхищении перед мыслью, перед необычайной правдой и простотой изображения — часто оставляет меня холодным. Пожалуй, самая прекрасная, поэтическая, эмоциональная вещь — «Степь». Но как это ни странно для Чехова, она неоправданно растянута и поэтому местами тоже скучновата. Очень эмоциональны в самом глубоком смысле слова чистые, правдивые и с большим социальным подтекстом такие рассказы, как «Дом с мезонином», «Дама с собачкой». Но как все же малы все эти люди! Все рассказы Чехова о мужиках для меня просто неинтересны — потому что я с детства видел, знал и помню до сих пор, что мужики характерней, умнее, благородней, поэтичней и одновременно страшнее, т. е. они более мощны и в человечности и в звериности, чем сумел их изобразить Чехов; они гораздо разнообразней, чем он сумел их разглядеть, а в жизни и судьбе их много подлинно героического, что так чудно видели и Некрасов, и Тургенев, и Толстой, не говоря уже о Гоголе. Нужно же было барину Тургеневу «открыть», что мужик — это человек, и человек преймущественнейший, чтобы сорок лет спустя разночинец Чехов «открыл», что мужик — серый, убогий, или зверь и урод. Действительность Чехова — только одна из сторон русской действительности его времени, данная в невероятном застое. Можно читать том за томом, и создается впечатление, что все время читаешь одно и то же. А драмы Чехова сильнее потому, что в них (даже в «Вишневом саду») есть переключки с будущим — неопределенная, мечтательная, но все же глубоко жизненная. Все три сестры необыкновенно романтичны и прекрасны, несмотря на их беспомощность. И наши передовые интеллигентные молодые люди, со всей их житейской практичностью и энергией в формирующемся прекрасном эмоциональном и глубоко человеческом богатстве своей души — находят отзвук тех лучших струн, что звучат в «Трех сестрах». Я вижу это по современному молодому зрительному залу на спектакле «Три сестры» в Художественном театре. Вообще это спектакль (как и пьеса) — глубоко патриотичный, исключительной моральной силы воздействия на души людей в смысле их очищения. Для воспитания новых поколений он имеет большое значение.

Проза Чехова неповторима, по ней учились, учатся и будут учиться поколения. И все-таки я вижу, что интеллигенция, растущая у нас из рабочих и крестьян, не только все дальше и дальше уходит от интеллигенции, изображенной Чеховым-прозаиком, она просто растет по-своему, мимо, очень далеко от всего склада, образа жизни и мышления чеховской интеллигенции, а это значит, что в ее изображении Чехов не достиг высоты общечеловечности. Почему, в самом деле, современные дети рабочих и мужиков могут найти в себе больше общности с Андреем Болконским, Пьером Безуховым, Наташей Ростовою, чем с чеховскими разночинцами? Интеллигенция Чехова нашим передовым образованным молодым людям не может не казаться несколько непонятной, ничемной, скучной. В этом смысле князь Андрей, Пьер, Наташа — более понятны и близки.

Надо же было барину Тургеневу «открыть» разночинца Базарова, в котором наша молодежь находит родственные себе черты, чтобы тридцать лет спустя разночинец Чехов показал своих разночинцев, с которыми у нашей молодежи нет никакого родства. Конечно, известная часть нашей молодежи еще только дорастает до некоторых сторон душевного склада тех лучших представителей интеллигенции, которых сумел увидеть и показать Чехов в своих драмах. Однако в жизни в то время были еще более интересные интеллигенты, чем в его драмах.

Достаточно сказать, что во времена Чехова разночинец Базаров уже не был одиноким, а мощно двигал вперед русскую и мировую науку в борьбе с рутинерами и мракобесами — двигал ее в лице Менделеева, Сеченова, Мечникова, Ковалевского, Тимирязева и их многочисленных учеников и последователей.

Мечников, например, — современник Чехова. И вот каким видел Мечникова его сподвижник Ру в день семидесятилетия ученого:

«До сих пор я так и вижу вас на будапештском конгрессе 1894 года, когда вы спорите с вашими противниками: лицо горит, глаза сверкают, волосы спутались. Вы были похожи на какого-то демона науки, ваши слова, ваши неопровержимые доказательства вызывали рукоплескания аудитории».

Да, Мечников был весь в борьбе и вовсе не походил на чеховского Дымова!

Он всегда ставил перед собой большие трудные вопросы — о смысле и цели жизни, об основе нравственности, о смерти, — решая их с научных позиций, с подлинной смелостью и страстью новатора.

В драмах своих Чехов менее бытовистичен, локален и более общечеловечен, чем в прозе. Но в жизни были еще более интересные люди, чем в его драмах. То, что Чехов-прозаик, за исключением нескольких действительно скучных фигур, вроде Дымова в «Попрыгунье» или Кириллова во «Врагах», не показал, или почти не показал ни одного яркого, преданного своему делу, любящего народ, отдающего ему все свои силы души — красивого, сильного характером народного учителя, фельдшера, агронома, врача, каких я не мало знаю по своему детству, что он не показал ни одного незаурядного мужика с подлинно министерской головой и настоящим размахом, ни одного мужика большой оригинальности и индивидуальности, каких я даже в одном своем селе, закрыв глаза, могу назвать десятки, причем они, в силу своей шекспировской внешности и души, стоят в моей памяти так рельефно, как если бы они были вырезаны из меди или отлиты из бронзы, — то, что Чехов не видал этого, это колоссальное поражение его как художника.

Не увидеть в русской действительности ни одного смелого, умного, думающего и ищущего рабочего мастерового человека, ни одного мужика с характером, ни одного идейного, яркого, умного, сильного народного интеллигента — это значит все-таки остаться до конца дней своей жизни в стороне от главного русла борьбы и развития. Как я могу с интересом читать и любить скучного Дымова, когда я знаю, что моя мать, рядовая фельдшерица, не раз жертвовавшая собой ради спасения жизни других, была человеком шекспировского характера, апостолом правды и одновременно деспотом вроде Марфы Посадницы! К ней за сотни верст ездили мужики советоваться не только о медицинских, а и о своих жизненных и общественных делах; даже староверы, которые не признавали медицину и не лечились у матери, ездили к ней советоваться, когда она уже работала в городе, для чего им нужно было проехать 120 верст на лошадах и 200 верст поездом. Не могу я с интересом читать про чеховских интеллигентов, если я знаю такого врача, как чистопольский Авдеев Дмитрий Дмитриевич, который в невыносимых условиях, лет 40 проработал среди чистопольских крестьян-татар, большой, красивый, сильный человек, который так же далек по незаурядной биографии своей, по могучей индивидуальности своей от чеховских «героев», как король Лир от Чебутыкина; если я знаю такого врача, как отец доктора Писарева, который (отец), поступив на участок в селе Ярославской губернии фельдшером, еще в условиях старого строя, путем самообразования, сдал экстерном на врача, стал врачом, проработал на одном участке 55 лет, вылечил целые поколения крестьян и крестьянок и еще в юности своей уговорил мужиков посадить возле своего села, на землях, считавшихся неудобными, лес-сад, который превратился также на закате его жизни в гигантский парк — гордость ярославских колхозников. Надо сказать, что вся жизнь этого «Астрова» была отдана народу. Не увидеть этого в России — это невероятное поражение Чехова, как художника. В народе были рядовые Мичурины, Менделеевы, Репины, Ермоловы, Чайковские, а главное, уже росли рядовые Ленины и они, эти маленькие люди, были очень ярки, как и их высшие прообразы, — они совсем не походили на Дымова и на Кириллова, но Чехов не видел этого.

В ряду великой русской литературы — Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Некрасов, Толстой, Достоевский, Чехов, Горький — это обстоятельство заставляет считать Чехова все же наименьшим. Но, конечно, наименьшим именно в этом великом ряду.

Заметки «О Чехове» взяты из записных книжек А. Фадеева за 24 мая и 8 июня 1944 года.

ратурой эклектизма». По существу, он стремился к синтезу не только в смысле философских обобщений, а и к синтезу художественных средств. Вначале фантастика, сатанизм, байронизм, меланхолия и ирония и вообще «философские» и «символические» персонажи играли в его творчестве доминирующую роль («Шагреневая кожа», которая тесно связана с 1-й частью «Фауста»). Потом он переходит к «сценам нравов», т. е. собственно к «Человеческой комедии», т. е. к реализму в современном смысле. Сам он так формулирует его: «Люди всеобъемлющие, двуликие умы принимают все, и лиризм и действие, драму и оду, полагая, что совершенство требует целостного видения вещей. Эта школа, которую можно назвать литературным эклектизмом, требует изображения мира, каков он есть: образы и идеи, идея в образе или образ в идее, движение и мечта».

Очень плодотворная для развития нашей современной литературы мысль о том, что реализм Бальзака вбирал в себя «романтические» и «классические» моменты. Эту эстетику Бальзака Рейзов излагает так: «Искусство должно вмещать в себя грацию Рафаэля и средневековое уродство, расиновский стих вместе со стихом «Ориенталий» и гротеск наряду с Венерой».

Общим для «романтического» движения в противовес «классицизму», общим и до и после распада его на собственно романтиков и реалистов в нашем понимании — было то, что уродливое и безобразное считалось достойным пера художника наряду с красивым. Впоследствии Золя с его «натуралистической» школой, а особенно эпигоны Золя, сделали своим объектом только уродливое и безобразное. Бальзак не доходил до этого, он был выше на голову. Но он подверг уничтожающей критике «классицистическое» изображение красоты, даже древнегреческое, ибо оно тоже могло иметь «только одну форму» во множестве копий: «Илиада», греческие статуи и храмы. А «искусство в нашем понимании включает идеал наряду с фантазией... Можно поместить самую идеальную статую среди десяти тысяч статуй Миланского собора, расиновские строки в «Ориенталии», какую-нибудь английскую Венеру в «Клариссу» и в «Хиосской резне» восхитительную женскую фигуру у лошадиного хвоста». Реалисту Бальзаку нравился «Собор Парижской богородицы» и китайский гротеск.

Эта синтетичность Бальзаковского реализма, которая по его мировоззрению и условиям социальным не могла быть столь совершенна в идейно-художественном отношении, как могли бы достигнуть мы, но все еще, — увы, — «не достигли», — эта синтетичность возвышает его над реалистами — его современниками — на голову. По сравнению с ним не только Золя, а и Флобер слишком приземлены и ползучи. При всех красотах стиля, Флобер настолько «объективен», лишен стремления к добру, к «идеалу», что его, в известном смысле, можно считать родоначальником формалистической литературы — особенно после «Саламбо».

Исключительная самонадеянность невежества, впрочем вполне простительная в юности, помешала мне в ранних статьях, группирующихся вокруг статьи «Долой Шиллера» —

а) понять всю плодотворность «романтизма» в старом «синтетическом» и в новом — социалистическом реализме;

б) выделить в этом смысле Бальзака, Стендаля среди таких, как Флобер, Золя.

Но я могу гордиться тем, что раньше всех «догадался», насколько старые обозначения школ и течений не соответствуют их действительному месту (в смысле художественного метода), и понял, что, например, и Свифт и Толстой, оба по-своему реалистичны. А Дерман посчитал, что я тем самым все «нивелирую»; наоборот, — я тем самым «догадался» об исключительном разнообразии художественных средств выражения в пределах реализма, а тем более — социалистического реализма.

(Примечание: Следует в этом смысле очень и очень продумать вторичное возвращение Бальзака, уже вполне реалиста, к Вальтеру Скотту и Куперу в то время, когда французская литература давно уже охладела к этим своим бывшим учителям).

Синтетичность реализма Бальзака сказывается на форме его произведений. Роль лирической эмоциональной окраски в понятии формы и стиля. Разнообразие языковых средств.

Реизов: «Бальзак постоянно упрекает своих современников в том, что фразы их недостаточно живы, гибки, недостаточно послушны идее, что одинаковым языком они пишут произведения, совершенно различные по содержанию».

Слияние, вернее, синтез реализма и романтизма поднимают реализм на более высокую ступень. Что это значит? Правда жизни, обогащенная мечтой, т. е. будущим, в условиях нашей жизни, которая развивается к совершенству, к добру, — это ли не величайшая степень реализма? Вот в чем формула социалистического реализма. Счастливы! Никогда и никому в истории не было дано таких героев, которые уже в настоящем столь воплощают черты будущего, как наши. Мы еще в очень малой степени отразили это в нашем искусстве, ибо не умеем смотреть и слишком копаемся в «мусоре».

Однако, противопоставление нашего реализма, как «героического» — прошлому реализму, как «критическому», неточно, не совсем правильно, включает в себя только зерно верной мысли. Неправильно здесь то, что в отношении к прошлому наш реализм еще более последователен в критике, что я уже отмечал однажды. Ибо мы с еще более высоких позиций просматриваем старое, да и в нашей жизни много еще «мусора» и вообще плохого.

Но еще более неправильна мысль, будто старый реализм ничего не утверждал, не возвышал, не героизировал. Какой вздор! Русская классика стоит на этом — Пушкин, Толстой, Тургенев, Горький (даже Гоголь в «Тарасе»). А Диккенс, Стивенсон? А Марк Твен в «Томе» и в «Геке» и в «Жизни на Миссисипи»? А Ромэн Роллан, а Ибсен, а Гамсун, а Вальтер Скотт, а «Тиль Уленшпигель»?

Сейчас важнее обратить внимание наших писателей на эту сторону старого реализма, потому что она наиболее плодотворна для нас. В нашей литературе мало любви к современному человеку, как носителю будущего, как провозвестнику добра в жизни людей. А без этого нельзя правдиво показать и все дурное в человеке и в жизни.

Сознание того, что в настоящем заключено будущее, было присуще Бальзаку.

В рецензии на роман Поля Лакруа «Les deux Fous» Бальзак говорит: «Недостаточно показать, что настоящее лучше прошедшего; нужно дать читателю почувствовать, что вслед за настоящим придет будущее, и что это будущее совершеннее той эпохи, в которую мы живем». И в «Человеческой комедии» Бальзак историчен в самом глубоком смысле. Видно течение жизни — по его героям, как носителям прошедшего, настоящего (в самых различных оттенках) и будущего — так, как это будущее мог видеть и представлять себе Бальзак.

(Примечание. Буржуа говорят, что социализм лишает человека индивидуальности. Но это же — и насколько с большим правом — говорили о капитализме даже в период его расцвета!

В статье на эту тему можно привести слова Шарля де Ванденесса, одного из героев «Тридцатилетней женщины» (см. Реизов, стр. 140).

Многообразие и движение жизни так привлекало Бальзака, как художника, что это побеждало в нем, в его творчестве, легитимиста. Как это часто бывает у художников и ученых, мировоззрение его было глубже и шире его политических взглядов.

У Гете основная тема трагедии — борьба героя с Судьбой. У Бальзака: «Один против Необходимости, Необходимости, превращенной в квартирохозяина, квартирную плату, прачку и т. д.».

Бьяншон, доктор: «Деньги — религия нового мира». Бальзак хорошо понимал это. В то же время деньги не всегда цель для героев Бальзака, они скорее «необходимость». Героев Бальзака влечет мания, идея, благородная или безумная, честолюбие, страсть, творческий пыл. «Выгода может объяснить только низменные поступки» («Мысли Наполеона»).

Бытовой колорит, данный щедро, но не сам по себе, а слит с высокой драмой, с трагедией шекспировской глубины. В этом сила Бальзака. Правда — это «страшное слияние пошлого и возвышенного, патетического и гротескного; словом, это жизнь такая, какова она есть...» (Феликс Давен).

Подлинная современность не только в инерции социального порядка, не только в косности нравов и страстей и наживе, она — в борьбе идеалов, в упорной работе мысли, в победе над низкими инстинктами, она в людях, пишущих книги, делающих

открытия, умирающих на баррикадах. Так современность интересует Бальзака во имя скрытого в ней будущего.

Несомненно, Бальзак в большей степени идет от Данте и Микельанджело. И он сам неоднократно ссылается на это. «Человеческая комедия подобна башне Вавилонской» и т. д. (см. рассуждения Золя, Рензов, стр. 3).

Бальзак эволюционировал от либерализма к легитимизму. Он не был легитимистом в точном «карлистском» смысле, так как мечтал о новой аристократии, вырастающей из аристократии родовой, капиталистической и аристократии «духа», «таланта». Он признавал роль государства и особенно церкви и особенно католической, как системы подавления порочных, индивидуалистических наклонностей, инстинктов человека.

Непонимание Бальзаком декларации прав человека с ее возвышением личности человека, как глубоко прогрессивного, гуманистического явления, в противопоставлении кастовости, сословности, привилегиям абсолютизма. Он понимал декларацию прав, как начало, как источник того разнузданного индивидуализма, конкуренции, борьбы всех против всех, которое, в сущности, легло в основу наполеоновского гражданского кодекса и стало основой «безнравственной» культурной жизни общества при Бальзаке.

На деле же католическая церковь видела в «легитимисте» Бальзаке существо аморальное, «чудовище» и внесла его книги в разряд безнравственных и запрещенных. Ибо в понимании католицизма Бальзаком нет ничего религиозного. По Бальзаку, в католицизме — столько же добра и зла, как и во всякой другой религии. Но поскольку католицизм господствует во Франции, значит, надо подчиняться ему, как правилам игры в карты или в шашки. Это наряду с Бальзаком проповедует в «Человеческой комедии» «гений зла» — каторжник Жак Колен.

Стремление отдельного человека к счастью, свобода его разума и даже страстей в разумном государстве лежало в основе просветительской философии. Бальзак же видел в этом начало эгоистическое и разрушительное. Впрочем, это же и у Руссо. («Мыслящий человек — извращенное животное»).

По Бальзаку, чем меньше мысли и больше веры, тем человек «моральнее», устойчивее и нравственно и физически. Из высказываний физиолога и мистика Физидора, героя Бальзака: «Жизнь — это огонь, который нужно прикрывать золой. Мыслить — значит добавлять пламени к огню... «Мысль... — это настоящий ангел-губитель человечества...». «Карл Моор (в «Разбойниках» Шиллера) — самое отвратительное создание, самое глубокое злодейство, которое когда-либо изобразил на сцене драматург» (предисловие к «Шагреневой коже»). Почему? Потому что он при помощи нескольких идей убивает старика!

Страсть — это излишество, зло. Добродетель — лишена страсти. Камюза, предающий правосудие, страстен. Добродетельный Попино лишен всяких страстей. «Геронизм, который опирается на страсти, несколько не возвышает человека» И вот в чем проблема для Бальзака (по Рензову): «Страсть — это все человечество. Без страсти религия, история, роман, искусство оказались бы ненужны...» «Но страсть — это излишество, это — зло», а поэтому — «спасительное противопоставление добра и зла в «Человеческой комедии» составляет предмет моих беспрестанных забот». Бальзак сопровождает изображение страстей «великим поучением». Такова его «философия», «воззрение». Но в то же время Бальзак видит: «Человек без страсти, совершенный праведник, — чудовище, полуангел, еще не имеющий крыльев... Праведник на земле — это скучный Грандиссон, для которого даже уличная Венера оказалась бы бесполой».

Это — не религиозный католицизм, а такое отношение к религии, какое выражено в «Теории власти» Бональда и в «Гении христианства» Шатобриана. Т. е. без страсти нет жизни, и чем сильнее страсть, тем больше поборающая ее добродетель. Религия, подавляющая страсти, предполагает их наличие. Отсюда неприятие Бальзаком протестантского, пуританского изображения страсти, особенно к женщине, у Вальтера Скотта. У Бальзака г-жа де Морсоф («Лилия в долине») побеждает страсть смертью, издав последний «крик плоти».

Обратить внимание на роль господствующей страсти у Бальзака. Более прямолинейно в более ранних романах («Гобсек», «Горно», «Грандэ» и т. п.) и психологически усложненно в дальнейшем («Кузина Бетта» и особенно «Беатриче», «Провинциальная муза», «Депутат от Арси»).

Католики, конечно, не могли признать Бальзака «своим». Ибо, в конечном счете, в изображении Бальзака величие самой страсти выше победы «духа» над нею. Так Бальзак-реалист торжествует над Бальзаком-католиком. «Великие страсти редки, как шедевры. За исключением такой любви, существуют лишь сделки, преходящие возбуждения, достойные презрения, как все ничтожное» («Феррагюс»). Это гениально!

По Бальзаку, мысль — явление материальное, и это одновременно и делает его материалистом и в силу вульгарного понимания сближает с мистиками, «ясновидцами», «вызывателями духов» и прочими кретинами оккультных «наук». Последнее — это у Бальзака-художника наносное. По существу, он обеими ногами стоит на почве материалистического сознания.

Подводя итоги мировоззрению Бальзака, как художника, можно видеть, что по существу его пленяет революционная материалистическая философия XVIII века, и в то же время он боится ее и, как католик-идеалист, весьма неубедительно в своих «поучениях» старается приспособить к легитимистско-католической реакции.

Бальзак стоит на той точке зрения, что, поняв закономерность событий, можно управлять ими. «Высший человек вступает в союз с событиями и обстоятельствами, чтобы руководить ими», — говорит Вотрен (каторжник Колен).

Слабые личности, бездарные правительства, рассеянные индивидуальные воли вновь превращают мир в хаос. Отсюда необходимость сильной политической власти. Отсюда преклонение Бальзака перед Наполеоном.

Тетка Вотрена говорит «со страшной гордостью»: «Вот уж сорок лет, как мы замышляем судьбу».

Вотрен — «Наполеон каторги».

«Вскрыв жестокое беззаконие буржуазных законов, он (Бальзак) видит исход не в уничтожении буржуазного общества, а в монархическом произволе, стоящем превыше закона» (Реизов). Умный, добрый монарх — вот что нужно. Трагический реализм! Необходимость «порядка», подавляющего естественные потребности человека. Общественное «спокойствие», покупаемое ценой отказа от личного счастья. Так Бальзак показывает противоречие, неразрешимое в пределах буржуазного общества, противоречие между государственным строем и личностью.

Материалистическая основа мировоззрения Бальзака, идущая от революционной философии XVIII века, разрывает внешние покровы благонамеренного католически-легитимистского морализирования и обуславливает философскую глубину изображений Бальзака.

В сущности, реализм Бальзака не так «стихиен», как это принято было считать.

Бальзак говорит: «...Это мы создаем настоящую действительность. 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, нужно выращивать, как грушу Монтрейля».

Писатель в случайном находит закономерное и «овладевает» событиями, как государственный муж, политический деятель.

Книга — по Бальзаку — более влиятельна, чем сражение. «Руссо больше совершил, больше повлиял на французские нравы, чем Наполеон. Сражение под Аустерлицем — случайность, торжество одного мгновения, события доказали это, между тем, как «Павел и Виргиния», например, ежедневно одерживают победу Франции над Европой».

Либертон рассматривает сюжетную интригу Бальзака с той же точки зрения, что Честертон — интригу Диккенса. Реизов показывает, что интрига Бальзака лежит в основании современного общества, и это, конечно, верно. Следовало бы под этим углом зрения исследовать и сюжетную интригу Диккенса.

Вообще говоря, сближение Диккенса и Бальзака, как это ни парадоксально на первый взгляд, — очень плодотворно. И Жорж Санд и Виктор Гюго и, наконец, Энгельс отмечают в реализме Бальзака способность видеть и показывать передовое, человеческое, «доброе» там, где его в то время можно было найти. Бальзак выше Диккенса лишь в том, что он не впадал в идеализацию и сентиментальность. Но в «Холодном доме», в «Давиде Копперфильде» несомненно много «бальзаковского».

Бальзак — о развязке драмы в «форме катастрофы». В природе эти бурные отношения не заканчиваются, как в книгах, смертью или искусно построенными катастрофами; они кончаются менее поэтично: отвращением, гибелью лучшей части души, «пошлостью привычки». Отсюда пошел Флобер.

Бальзак говорит: «Наша юная литература пользуется методом картин, в которых сосредоточены все жанры, комедия и драма, описания, характеры, диалог, охваченные сверкающими узлами увлекательной интриги».

Эта мысль Бальзака очень плодотворна для нас — в смысле необходимости большей художественной свободы в романе: роман позволяет сказать все. И в то же время нельзя забывать о занимательности.

В целом можно сказать, что книга Б. Г. Рензова — прекрасная умная работа, совершенно недооцененная и не замеченная, опирающаяся на подлинное знание вопроса. Ее популярности мешает суховатый, книжный, избыточный «терминами», иностранными словами и кавычками, скучный язык, так характерный для многих литературоведов, особенно «ленинградской» школы. Однако это не может отнять (для серьезного читателя) глубокого познавательного значения этой книги.

Заметки о Бальзаке взяты из записных книжек А. Фадеева за 20—22—23—24—31 июля, 1—2—15—25—27—28 августа 1945 года.

Заметки представляют собой изложение и комментарий к книге Б. Г. Рензова «Творчество Бальзака». (Гослитиздат. Л. 1939).

О СТЕНДАЛЕ

Характерно, что «романтизм» в представлении Стендаля тоже не означал какой-то литературной школы или течения. Для него «романтизм» — то общее направление литературы, противопоставившее себя «классицизму», — направление, характерным признаком которого является: 1) современность, 2) верное изображение страстей (то есть конфликты характеров). В «Жизни Россини» он утверждает: «...Искусство живет только страстями... Нужно почувствовать пожирающий огонь страстей, чтобы преуспевать в области искусства». Все творчество Стендаля показывает, что его интересовали далеко не только страсти в области любви, а страсти общественные, — мало того, все любовные конфликты у Стендаля это тоже конфликты социальные. В работе «Расин и Шекспир»: «Романтизм — это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение. Классицизм, наоборот, предлагает им литературу, которая доставляла наибольшее наслаждение их прадедам».

Этот призыв Стендаля к современности был одновременно ударом по реакционному романтизму, который уходил в прошлое, идеализировал прошлое.

Бальзак о Стендале: «Я пишу фреску, а вы создали итальянские статуи». Но, в сущности, обоих объединяло то, что так прекрасно выражено Дидро: «Человек есть единственный пункт, от которого все должно исходить и к которому все должно возвращаться, если мы желаем понравиться, заинтересовать, растрогать, даже при изложении самых сухих размышлений и самых мелких подробностей».

В этом сила обоих, но Бальзака более интересовали «обстоятельства», формирующие человека, а Стендаля — собственно «диалектика души».

Противоречивость и одновременно цельность образов Стендаля объясняется тем, что вращен он был в героическую эпоху, а творить ему пришлось в эпоху торжества денег. Фабриций, Жюльен Сорель, Люсьен Левен — при всем том, что они люди рефлектирующие, — исполнены живых чувств и страстей, несут в себе подлинно-героическое начало.

Именно этими своими сторонами творчество Стендаля так нравилось Л. Толстому.

Заметка «О Стендале» взята из записной книжки А. Фадеева за 31 марта 1955 года. Со слов «В этом сила обоих...» и до конца дописано в мае 1956 года.

О ФЛОБЕРЕ

В отличие от Бальзака и Стендаля — реализм Флобера ползучий, бескрылый — при всем мастерстве Флобера в области лепки характера, остроте зрения, позволяющей ему выхватывать из обилия жизненных деталей иногда самое неожиданное, при непревзойденном мастерстве в области стиля.

Флобер не только не понимал реализма Бальзака, он его не признавал. В «Сентиментальном воспитании» он скрытно полемизирует с Бальзаком, характеризуя Делорье, знавшего «свет» «сквозь лихорадку своих вожделений»... «Он верил в существование куртизанок, которые дают советы дипломатам, в выгодные браки, заключенные с помощью интриг, в гениальность каторжников, в случайность, покорную сильной руке». Это выпад против лучших романов Бальзака и, в особенности, против образа Жака Колёна (Вотрена) — каторжника, одного из гениальных образов Бальзака, разоблачающих капитализм через его изнанку, через его страшное дно. Флобера смутило, что так о каторжника вряд ли можно было бы встретить среди «живых» каторжников. Но «выдумка» Бальзака раскрывает подлинное лицо капитализма, разоблачает капитализм больше и глубже, чем все произведения Флобера. Жак Колен больше «жизнь», чем все «Сентиментальное воспитание» с «Мадам Бовари» в придачу. (Подлинный реализм включает в себя «романтизм»). Бальзак увидел в республиканцах положительные моральные качества, где их действительно тогда только и можно было найти. Флобер же обогнал утопических социалистов, проявив в оценке социалистических учений обывательское невежество, и относился всю жизнь к простому народу, как к «быдлу». И это реализм?!

Но у Флобера можно и должно учиться многому и прежде всего его бескорыстному, самоотверженному, предельно чистому, преисполненному чувства долга отношению к своему искусству, к художественному труду. Его частные открытия неповторимы. Прекрасен образ госпожи Арну. А господин Арну точно вылеплен — так он ошутим весь и физически и по внутреннему его облику. И только Флобер мог сказать такое: «Глубокие чувства похожи на порядочных женщин; они страшатся, как бы их не обнаружили, и проходят через жизнь с опущенными глазами». Это замечательно и тем, что сказано в связи с единственно глубоким чувством Фредерика — его чувством к г-же Арну. Так г-жа Арну с ее нравственным обликом охарактеризована через глубокое чувство и сама является как бы физическим, живым воплощением этого чувства — столь же единственным или, во всяком случае, редким в окружающем пошлом обществе, как редки в этом обществе глубокие чувства. И все же, куда как далеко г-же Арну, скажем, до пушкинской Татьяны!

Флоберу невозможно простить изображение восстания 1848 года в Париже. Написанное пером злобствующего обывателя, изображение это лживо и гнусно.

Вывод: Реализм подлинный подразумевает изображение наиболее существенных сторон жизни, умение их увидеть. Этому способствует наиболее передовое для данного исторического времени мировоззрение. Противоречие между так называемыми «взглядами» и объективным художественным методом не есть противоречие между мировоззрением и художественным методом (это — бессмыслица), а есть противоречие в самом мировоззрении, сказывающемся на верности художественного изображения (как, например, у Бальзака и у Толстого, что вскрыто — у первого — Энгельсом и — у второго — Лениным). Реализм без долженствования не может быть подлинным, как это и «случилось» с Флобером; подлинный реализм обязательно включает желаемое, должное, мечтаемое, т. е. романтизм. Противоречие между реалистическим и романтическим методами полностью снято социалистическим реализмом.

Заметка «О Флобере» взята из записной книжки А. Фадеева за 22 декабря 1952 года.

О ЗОЛЯ

„Жаба“ Золя

Мужественная статья, пример нам.

«Статья глупая, статья ядовитая, статья сумасшедшая» — вот образцы современной ему критики.

Золя: «Только подвергаясь атакам и может расти писатель. На самых больших больше всего и нападают, а прекратятся эти атаки — значит писатель начал сдавать». Замечательный конец статьи: и как критики эти не боятся суда истории?!

Мопассан прекрасно разобрал стихи юного Золя: «По большей части, они заключают в себе пространные философские рассуждения: в них говорится о таких грандиозных вещах, которые обычно облачаются в стихотворную форму только потому, что для прозы они недостаточно ясны». Очень хорошо!

Это справедливо для огромного большинства современной поэзии, даже раннего Маяковского, не говоря уже о Багрицком, Луговском, Сельвинском. Тем не менее, поэзия — действительно наиболее удобная форма для выражения грандиозных идей, когда их нужно дать синтетически, как в симфонии.

Все ли ясно в шестой симфонии Чайковского? Но это подлинная правда и реальность.

Мопассан забывает, что поэзия близка к музыке. К тому же все развитие литературы после Мопассана показало, что можно писать туманно и ложно-значительно — прозой.

По словам Мопассана, Золя так определял «натурализм»: «Природа, увиденная сквозь темперамент художника».

«Романтизм — реалистичен». Это — мнение Барбюса, и оно глубоко верно, поскольку речь идет о литературном движении первой половины XIX века.

Барбюс верно говорит о стиле Золя, «в котором чувствуется не столько искание стиля, сколько воодушевление».

Все же непонятно предпочтение, оказываемое Барбюсом — Золя перед Стендалем (см. его книгу «Золя»).

Книга хороша, но Барбюс совершает две крупные ошибки:

когда понятие интернационализма противопоставляет патриотизму «вообще» (у него интернационализм безнационален, что невозможно);

когда забывает, что многие стороны семьи и брака, носящие буржуазный характер при капитализме, приобретают совершенно иное значение в социалистическом обществе, т. к. спадает маска лицемерия и все наполняется благородным содержанием.

Заметки «О Золя» взяты из записных книжек А. Фадеева за 23 мая 1940 года, 14 июня и 14 июля 1944 года.

Статья Э. Золя «Жаба» была опубликована на русском языке в журнале «Интернациональная литература» № 3—4 за 1940 год.

Статья Ги де Мопассана «Эмиль Золя» опубликована там же.

О МОПАССАНЕ

„Избранные новеллы“

Прекрасный правдивый писатель. Несомненно там, где он видел добро в людях, он его показывал. Это можно видеть по многим его новеллам. Это есть и в «Жизни» в образе Жанны. Но он, как и Флобер, не верил в то, что добро может восторжествовать, не видя той силы в народе, какая может осуществить добро в жизни. Отсюда многие его новеллы, как и роман «Милый друг», в самом глубоком смысле слова, безправственны. Они безправственны не прямым изображением грубых сторон жизни — в этом сила Мопассана, — они безправственны своим неверием в возможность торжества добра.

Эстетизируется вся низость общества, читатель силою авторского таланта погружен в ароматное болото и не в силах вылезти из него. И все же в произведениях Мопассана, больше чем в произведениях Флобера, чувствуется стоящий за всем этим страдающий человек прекрасной души.

Такие вещи, как «Пышка», «Мисс Гарриет», «Возвращение», «Мадемуазель Перль», очищают душу.

Заметка «О Мопассане» взята из записной книжки А. Фадеева за 1 февраля 1946 года в связи с чтением книги Ги де Мопассана, «Избранные новеллы» (Гослитиздат. 1945).

ЧЕСТЕРТОН О ДИККЕНСЕ

(Изложение и комментарии)

Умно и верно, что на творчестве Диккенса — ответ идей французской революции и чартистского движения. Величие Диккенса — величие этого поколения. Вера в величие и достоинство человека. Умно и верно, что, если литература есть «преувеличение» (обобщение), то почему принято считать «естественным» преувеличение (обобщение) в литературе всего злого, критического, скептического, иронического и осуждать в Диккенсе преувеличение (обобщение) всего доброго и оптимистического.

Замечательна мысль о том, что жизнерадостность и оптимизм Диккенса имеют народные корни. Глупо думать, что жизнь, полная лишений, порождает пессимизм. «Пессимисты — аристократы». Народ, несущий бремя лишений и страданий, — оптимистичен и жизнерадостен.

«Мы... считаем, что все должно быть в меру, «хорошего понемножку», и эта наша робость является своего рода кощунством, способным смести в один миг все идеалы человечества. Великие богородцы былых времен не боялись быть обреченными на вечные мучения, нас же страшит даже радость, если она вечна».

«В отличие от современных романистов, выдвигающих на первый план алхимию своих экспериментов и расплывчатые характеры своих героев, Диккенс продолжал иные литературные традиции. Он был призван создавать полубогов, как это во все времена делали люди из народа. Он был призван, повторяю, усилить мощь жизни. Прославленный им идеал, это, в сущности, задушевная беседа двух друзей за бутылкой вина всю ночь напролет. Но эти люди связаны дружбой вечной и неразрывной, их ночная беседа длится бесконечно, и они пьют вино из неисчерпаемого сосуда».

Наши современные романы, — говорит Честертон, — в большинстве случаев, изображают людей из интеллигентных слоев общества и рисуют их такими, какими они являются на самом деле, тогда как народное творчество создает образы непомерной величины, описывает героев-полубогов. Создание подобного рода титанических фигур, очевидно, задача и слишком ответственная и непосильная для представителей интеллигенции. Оно требует такого же мастерства, как ремесло каменщика или хлебопашца. «Эти гиганты созданы скромными тружениками земли, которые не имели права избирать своих королей, но которым это ничуть не помешало избрать себе богов».

«Живопись, выдержанная в блеклых и серых тонах или в полутонах, об отсутствии которых вы так сокрушаетесь в произведениях Диккенса, рисует не жизнь, а создавшееся в нашем уме представление о ней. Настоящая же живопись, борьба героизма и подлости, отражает истинную жизнь, жизнь действительно пережитую».

«Когда сюжетом современного романа служит наивный клерк, который не в состоянии решить, на какой девушке ему остановить свой выбор, или какое вероучение спасет его душу, мы тем не менее награждаем этого жалкого кретина именем «героя», хотя более громкого названия не удалось бы придумать даже для Ахиллеса!»

«Диккенс был не романист, а скорее творец мифов...» Его герои точно «взяты из мешка рождественского деда». Они «долговечны и живут в радостном сознании своего совершенства».

Герои Диккенса не развиваются в зависимости от обстоятельств, они существуют на протяжении всего романа такими, какими он их «вынул из мешка». Его разветвленный, увлекательный сюжет потому и необходим ему, чтобы дать калейдоскоп лиц и характеров без их развития.

«Диккенс служит блестящим примером того, что может получиться, если гениальный писатель обладает общими с широкой публикой литературными вкусами».

Дальше прекрасно о служении народу, о неразрывных нитях, связавших Диккенса с народом.

«Уметь вникать во все, что угодно, — единственное средство увидеть истинную сущность вещей. И таким людям вещи как будто приветливо кивают головой».

Честертон опрокидывает эстетскую точку зрения о якобы вульгарных вкусах, вульгарном понимании «толпы». «У Платона и у Данте был общий со всеми людьми разум; только потому их духовная жизнь и получила всеобщее признание».

Честертон обходит всю критическую сторону реализма Диккенса и с присущим ему блеском и остроумием подымает все жизнерадостное и героическое в творчестве Диккенса.

А между тем, если изъять у Диккенса всю критику английского капитализма, нельзя правильно понять и характер гуманизма Диккенса.

Диккенс Честертон — односторонний Диккенс, и это — не случайно.

Заметки «Честертон о Диккенсе» взяты из записных книжек А. Фадеева за 10—11—12 и 14 июня 1944 года. Заметки представляют собой изложение и комментарии к книге Г. Честертон «Диккенс» (Издательство «Прибой». Л. 1929).

О ХАЛЛДОРЕ ЛАКСНЕССЕ

„Самостоятельные люди“

«Понять борьбу между двумя противоположными силами души — это еще не источник, из которого рождается песня. Источник прекраснейшей песни — это *с о ч у в с т в и е*» (подчеркнуто мной. — А. Ф.). Как это верно! Без любви к человеку не увидишь, не поймешь, не передашь конфликта!

Перед отъездом Йоуна, младшего сына Бьяртура, в Америку отец с сыном светлой ночью идут к болоту, где осталась овца, — она должна вот-вот окотиться.

«...Болтливый кулик следовал за Бьяртом, рассказывая ему длинную чудесную сагу. А как послушаешь, то начинает казаться, что для такой длинной саги маловато содержания: все «хи-хи-хи» — и так без конца лет на тысячу.

Но когда-нибудь на дальней стороне вспомнится тебе эта сага, и ты вдруг откроешь, что она красивая, пленительнее многих других, может быть даже самая красивая на свете. И ты надеешься, что услышишь ее еще раз после смерти; что тебе будет разрешено скитаться ночью на болотах в канун вознесенья, после твоей смерти, и еще раз послушать эту полную чудес сагу, — именно эту и никакую другую».

Лакснесс — один из самых сильных художников современности. Только необыкновенная любовь к своему народу могла породить столь поэтичную и глубоко человеческую книгу.

Бьятур в его борении с жестокой судьбой — действительно «герой саги». Это подлинно «героическая сага» об исландском бедном мужике. Ауста Соуллия — образ, преисполненный поэзии возвышенной и правдивой. Да, поистине источником этой прекраснейшей песни было сочувствие к судьбе народа своего, так угнетенного и униженного и такого сильного душой.

Заметки «О Халлдоре Лакснесе» взяты из записных книжек А. Фадеева за 4—7 марта 1955 года в связи с чтением книги Халлдора Лакснеса «Самостоятельные люди» (Гослитиздат. М. 1954).

О КЛАССИКАХ СЛОВАЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Создатель современного словацкого литературного языка — Штур¹.

Его ближайший друг и сподвижник — Янко Краль². Штур, преследуемый мадыарской властью в Словакии, жил в селе у брата, недалеко от Турчанского св. Мартина³, где и умер в пятидесятых годах прошлого века. Краль присутствовал при его смерти. Можно себе представить, какая непомерная тяжесть лежала на сердце у Краля, когда он стоял у изголовья умирающего друга и учителя в эту мрачную пору после поражения революции 1848 года, — один из немногих интеллигентов словацкого народа — без опоры в народе, без будущего! Но он принадлежал именно к тем деятелям этого народа, которые верили в будущее. Правда, жил он неприкаянно, даже многие из его произведений до нас не дошли.

Гвездослав⁴ вывел словацкую литературу за рамки национальной ограниченности, проделав для словацкой литературы примерно то же самое, что Врхлицкий⁵ для чешской. Гвездослав был, однако, более национален, а Врхлицкий более космополитичен. Гвездослав перевел многое из вещей Пушкина и Лермонтова.

Ваянский — сын Гурбана⁶ — поэт старой генерации. «Ваянский» — это его псевдоним. Поэт и прозаик ярко выраженной руссофильской ориентации. Исключительно современно звучит его стихотворение «Англии». Очень плодovit.

Иван Краско⁷ — прекрасный поэт. Очень популярен и сейчас, но мало написал. Есенский⁸ — продолжатель классических славянских традиций.

Сейчас на некоторых представителях «младшего» поколения словацкой литературы — печать дурных западных влияний.

Полезно в назидание напомнить им о их классической традиции с ее ярко выраженными —

- а) крестьянской народностью,
- б) национально-освободительными идеями,
- в) симпатиями к русской культуре.

Очень любопытно, что Штур в своем «упрощении», т. е. по сути дела — раскрепощении языка, приближении его к народному говору, взял за основу язык центральной Словакии, подобно тому как Пушкин — язык московский.

Самобытный славный народ. Чудные неповторимые вышивки, кружева, народная керамика, национальные одежды. Словаки — ремесленники, замечательные «умельцы» из какого-нибудь Тренчина⁹ развезались во все концы России и Западной Европы и Америки с ремесленными ящичками через плечо. Какой чудесный сюжет для поэмы или романа!

Заметка «О классиках словацкой литературы» взята из записной книжки А. Фадеева за 2 ноября 1946 года.

¹ Людовит Штур (1815—1856) — словацкий поэт, ученый, публицист и политический деятель, создатель современного литературного словацкого языка.

² Янко Краль (1822—1876) — выдающийся словацкий поэт. Ученик Л. Штура.

³ Турчанский святой Мартин — до первой мировой войны центр словацкой культуры и политической жизни.

⁴ Павел Гведослав (настоящая фамилия Орсаг, 1849—1921) — выдающийся словацкий поэт, отразивший в своем творчестве «не только красоту словацкой земли, но и освободительную борьбу и передовые идеалы словацкого народа и его братские чувства к чешскому народу» (К. Готвальд).

⁵ Ярослав Врхлицкий (настоящее имя и фамилия Эмиль Фрида, 1853—1912) — один из самых крупных чешских поэтов: лирик, драматург, переводчик, создатель эпоей. Вождь целого направления в чешской поэзии.

⁶ Светозар Гурбан Ваянский (1847—1916) — поэт, прозаик, публицист. Отец Светозара Гурбана Ваянского, Иосиф Милослав Гурбан (1817—1888), писатель, журналист, «будитель», — борец за национальное словацкое возрождение и национальную свободу словаков.

⁷ Иван Краско (настоящее имя и фамилия Ян Ботто, родился в 1876 году). Сын знаменитого поэта XIX века Яна Ботто (1823—1881). Иван Краско оказал сильное влияние на словацких поэтов XX века.

⁸ Янко Есенский (1874—1945) — поэт и прозаик, переводчик Пушкина.

⁹ Тренчин — старинный словацкий город в Братиславской области.

К истории литератур народов Востока

Взять историю литературы народов Востока в свете нашей материалистической теории борьбы эстетических взглядов — «искусства для жизни» против «искусства для искусства». Этот признак очень поможет вскрыть борьбу двух культур (по Ленину) в культуре народов Востока в прошлом, ибо такие гиганты, как Фирдоуси, Низами, Навои, в сущности, конечно, шире их феодальной природы и притом — реалисты, несмотря на их условную форму.

Сказанное применимо и к великой литературе Китая и Индии.

Величие классиков азербайджанской литературы периода формирования народа, как нации, состоит в сознании нас, русских, — то есть тех русских, которые были предшественниками всечеловеческого освобождения, — как главной ведущей силы и их свободы. И даже сейчас мы в этом смысле еще недостаточно оцениваем таких светочей, как Фатали-хан кубинский, Бакиханов, Мирза Фатали Ахундов, Зардаби, Молла Насреддин, духовно связанных с прогрессивными силами России. Чтобы понять это, им нужно было через многое переступить в самих себе и особенно в окружающей нацио-

нальной среде, которая не могла не воспринимать Россию прежде всего через угнетательский царизм.

Заметка «К истории литератур народов Востока» взята из записной книжки А. Фадеева за 22 сентября 1947 года и 9 ноября 1948 года. Со слов «духовно связанных с прогрессивными силами России...» и до конца дописано в мае 1956 года.

О живописи

ХУДОЖНИКИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Пиомбо¹ (или Пьомбо?). «Саломея». В отличие от многих позднейших Саломей — изломанных, претенциозно-декадентских (жестоких, развратных и в то же время утонченно-загадочных, что есть ложь), Саломея Пиомбо — здоровая, толстая, тупая, животная красивая баба. Нервов у нее нет, одна тупая животность, и ей так же ничего не стоит преподнести на блюде отрубленную голову, как ничего не стоило ее немецко-фашистским подругам в годы войны носить сумочки, отделанные кожей советских военнопленных, и пользоваться мылом, вытопленным из их трупов.

Тициан. «Христос и Магдалина». Жест Христа так невинен и стыдлив перед павшей на колени Магдалиной! Если вспомнить, что он — мужчина, а она — женщина, все должно было бы быть наоборот! Но впечатление таково, что Христос немножко даже испугался этого павшего перед ним и протягивающего к нему руку «порока». Художник не может погрешить перед жизнью и точно говорит: «Вот какова на самом деле была первая встреча Иисуса с Магдалиной, если это действительно имело место и если Иисус был во человеческой плоти, а духом таков, как о нем говорят».

Тинторетто. «Млечный путь» (или Происхождение Млечного пути, или Начало Млечного пути). Какая фантазия! Какое торжество жизненного начала!

Пьеро делла Франческа. Рождение Иисуса. Это сочетание деревенских девушек, поющих, играющих на лютнях, славящих рождение Христа, и сидящего в стороне Иосифа, положившего босую ногу на другую, сцепившего руки и даже не глядящего на новорожденного. Чувствуется, что у него крайне неловкое положение!

Неловкость его положения понимали и другие художники итальянского Возрождения. Например, в картине Боттичелли того же названия подчеркнуто — старый Иосиф, босой, согбенный, даже почесывает плешь, а ангелы на переднем плане картины просто сплетничают по этому поводу.

Корреджо. «Мадонна с младенцем и ангелом». Лукавая, маленькая, пухлая, нежная, курносенькая девчонка. Два малыша тоже курносеньких. Изумительное тело.

Луис де Моралес². «Мадонна с младенцем» и «Скорбящая мадонна». То же лицо, но какая перемена! А руки! Это пронзает.

Эль-Греко (Доменико Теотокопули). Мастер света исключительный. Свет беспоконный, мерцающий, придающий зыбкость формам, при авторском сознательном аскетически-«византийском» нарушении пропорций, стремлении к удлинённости форм. Все это обеспечило ему любовь тех направлений живописи, которые склонны к формализму или просто не умеют владеть формой и композицией. Но такое представление только способно оскорбить многогранного гениального Эль-Греко.

Исключительное впечатление от Св. Франциска Греко. Эти изумительные тонкие чуткие руки слепого.

«Иаков» Рибера кажется написанным нашим гениальным современником.

Должен сознаться, что в известном смысле испанцы мне даже больше импонируют, чем итальянцы, своим более «современным» реализмом: Веласкес (портрет Оливареса), Рибера, Сурбаран (Св. Лаврентий последнего, с этой приземистой фигурой, мощными кистями рук, широким простонародным беззубым лицом, с непричесанными волосами, лицом грубоватым и полным вдохновения, — фигура реальная и даже юмористическая); наконец, Мурильо (эрмитажный «Мальчик с собакой»).

Что же касается нидерландской школы, то как-то трудно плениться рубенсовской телесностью, — может быть, из-за ее мифической оболочки и барочности, с ее отсутствием строгости.

Насколько, однако, «Персей и Андромеда» Рубенса выше, чем Менгса У второго все «правильно», академично и холодно.

У Рубенса — чувственно, наивно, народно. Если снять мифологические одежды — чудные парубок и дивчина, а Пегас из конного двора ломового извозу, могуч, добр и тоже очень наивен.

* Барочный Ван-Дейк больше говорит сердцу при всем его аристократизме — главным образом, благодаря изумительной характеристике людей.

Ближе всех — Рембрандт. Удивительна судьба его — с этим непризнанием и нищетой.

Картина «Возвращение блудного сына» в молодости мною недооценивалась. Надо стать взрослым, нет, — пожилым человеком и отцом и много раз видеть эту картину, чтобы оценить все ее величие и мастерство. Старик справа — совершенно русский мужик, или монах, или пастух.

Вообще Рембрандт вкладывает в библейские мотивы необыкновенную силу реальности, все так значительно и в то же время «житейски» оправдано. Например, «Самсон угрожает своему тестю»: тоже будто сегодня написано (если бы только умели так писать сегодня!).

«Изгнание торгующих из храма». Хорошо, что всего пять фигур. В лицах изгоняемых нарочито подчеркнуты низменные страсти, — Рембрандт не боялся и этого.

Нехорош (по мысли) прославленный портрет ученого. Лицо лишено ума, характера. Изумительно выписаны старицкие, не знавшие физического труда мелко-морщинистые руки, но это руки все же не ученого.

«Святое семейство». Мадонна — совершенно милая мешанская крошка. Среди этого благополучия так и врезается в память наивно-напряженное и удивленное лицо ангелочка.

Голова старого и голова молодого еврея. Обе очень хороши. Молодой — похож на русского народного инока, — что-то репинское (гаршинское) в лице. Но сделаны темновато оба, — это так характерно для Рембрандта, мне это непонятно и не импонирует. В «Святом семействе» Иосиф почти не виден и почти плоскостной.

Портрет брата. Лицо солдатское. Есть даже что-то от Максима Горького.

Портрет старушки 1654 г. Шедевр реализма. В лице старушки больше мысли, чувства, пережитого страдания, опыта, чем в лице так называемого ученого. Лицо очень демократичное, руки трудовые. Несмотря на подчеркнутую старость, где-то в складке губ, в глазах, едва-едва, но в то же время определенно показана былая женственность и сила характера. Как и везде у Рембрандта, простая и прекрасная композиция.

«Даная» — хорошо то, что она обыкновенная женщина, не очень хороша собой. Все светлее, чем обычно.

Неповторимая фактура материала — туфли, занавеси, подушка, скатерть на столе, покрывало, а главное тело.

«Портрет Бартъе Мартенса». Шедевр портретной живописи и шедевр реализма. Худошавая старушка с удивительными глазами, носом и губами. Выражение хитрости, ума и еще многого, не передаваемого словом. Как всегда у Рембрандта, изумительные руки.

Заметки «Художники Возрождения» взяты из записных книжек А. Фадеева за 13 февраля 1937 года, 16 ноября 1938 года, 29 сентября, 1 октября 1944 года и 12 декабря 1952 года. Записи сделаны после посещения Национальной галереи в Лондоне, Музея изобразительных искусств в Москве и Государственного Эрмитажа в Ленинграде.

¹ Себастьяно дель Пьомбо (1485—1547) — итальянский живописец.

² Луис де Моралес (1518—1586) — испанский живописец.

О ИМПРЕССИОНИСТАХ

Эрмитаж следовало бы кончать до импрессионистов, а импрессионистов (и позднейших) показывать в специальном музее, где они и были когда-то.

Дега, Сезанн, Монэ, при всей их исключительной талантливости, уже не «тянут» рядом с такими силачами. И притом на силачах лежит свет истории, а этих все еще воспринимаешь, как «своих». Споры вокруг них — это споры все же современные.

В книге «Мастера искусства об искусстве»¹ напечатана прекрасная беседа Клода Монэ с Ф. Фельсом: «Тогда не говорили «Я не понимаю», но «Это идиотизм, это подлость» — это стимулировало нас, давало мужество, заставляло нас работать». Очень хорошо!

Лучшие высказывания — Ренуара (скромность, достоинство, жизнелюбие, труд): «Наиболее искусная рука всегда бывает лишь служанкой мысли» (письмо к Моттецу).

Та же мысль в высказываниях Эжена Будена²: «Нужно, чтобы краска, рисунок, форма содействовали выражению идеи» (из записной книжки).

Скучны и претенциозно-формалистические рассуждения Сезанна; позерство под видом неудовлетворенности. Сам не сознает. Не случайно к картинам его такой испытываешь всегда холодок. Рассудочность — вот грех!

Насколько больше подлинного чувства у Ван Гога: «И в фигурах и в пейзажах я хотел бы выразить не сентиментальную грусть, а серьезную горечь жизни» (из письма к брату).

Да, это то самое, чего хотели бы и все — и не только живописцы, — но часто и получается сентиментально. Нет мощи! Нужна подлинная народность.

Однако еще хуже, когда есть только внешнее. Прекрасное высказывание Золя о «Цветочной набережной» Фирмена Жерара:

«...что составляет колоссальный успех картины это отделка каждой детали, отделка, доведенная до невозможности... И что же! Говорю хладнокровно. Это произведение просто дурной поступок, потому что извращает вкус публики. Оно заставляет ее принимать за искусство то, что есть не что иное, как ловкость и терпение.

Это сухая, черствая, мертвая живопись, рисующая живую природу так, как живописец неодушевленных предметов рисует золотые украшения. Все в ней ярко и мелко: жалкий рисунок, резкие краски, мелочность ансамбля. «Когда все есть, нет ничего», — говорил наш великий Коро, и он был прав...»³

Примечательна, однако, и критика Золя, направленная на его друзей импрессионистов. И особенно — их подражателей и продолжателей.

Золя — художник социальный — требовал, чтобы был человек и чтобы была мысль.

Заметки «О импрессионистах» взяты из записной книжки А. Фадеева за 4—9 января 1935 года, 23 марта 1940 года, 1 октября 1944 года. Записи сделаны вскоре после посещения Государственного Эрмитажа в Ленинграде.

¹ «Мастера искусства об искусстве», т. III. Изогиз. М. 1934.

² Эжен Буден (1824—1898) — французский живописец.

³ Цитируется по статье А. Тихомирова «Золя и импрессионисты» (журнал «Искусство» № 5 за 1939 год).

ХУДОЖНИКИ РУМЫНИИ

Теодор Аман (1831—1891). Прекрасный художник, разносторонний, силен и в картине и в портрете. «Хоровод», «Тудор Владимиреску», «Правитель Молдавии Штефан чел Маре и его верный Пуриче», «Автопортрет». Изумительно хороша «Цыганка». Этим классиком своим народ Румынии вправе гордиться.

На многих художниках XIX века сильно отразилось влияние французского импрессионизма и, к сожалению, той его стороной, где цвет приобрел самодовлеющее значение и человек потерялся. Это тем более печально, что среди художников Румынии этого направления сильны и народные мотивы; Ион Андрееску (1850—1882) — «Ярмарка»; Николай Григореску (1839—1907) — «Возвращение с работы», «Прачки».

Как это было и у нас в 20-х годах, в период АХХР, на современных художниках Румынии, идущих к реализму, вернее на многих из них, все еще пагубно сказывается — еще не преодолены — буржуазные влияния последних десятилетий развития живописи в странах Западной Европы с утратой формы, неумением рисовать, незнанием анатомии, законов перспективы, цвета, композиции. Содержание новое, а форма нередко обедняет, искажает это новое, иногда просто уродует.

На этом фоне выделяется своей талантливостью, мастерством Изер — «За пражей», «Писатель Гела Галактион».

XIX век выдвинул подлинного мастера скульптурного портрета Иона Джорджеску (1856—1898). «Актер Паскали».

Хорош также портрет работы Дмитрия Пачурия (1873—1932) — «Художник Степан Лукьян». (Немножко под Родэна, но Родэна еще реалиста, — необыкновенно выразительно даны лицо и руки Лукьяна). Можно отметить еще Оскара Шпете (1875—1944). «Бюст писателя Караджале».

Заметка «Художники Румынии» взята из записной книжки А. Фадеева за 20 декабря 1952 года.

РУССКИЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ XVIII ВЕКА

Надо думать, что внешний и внутренний облик Петра I лучше всего передают живописный портрет И. Никитина и скульптурный портрет К. Б. Растрелли (отца известного архитектора). Только Никитин больше передает «интимного», «домашнего», «простого» Петра (не умаляя несколько значительности его), а Растрелли — государственного деятеля, военного вождя и пр. Этим художникам можно доверять, как людям, придерживавшимся реалистического направления, близко знавшим Петра и хорошо — можно сказать, практически — изучившим его внешность.

В музее художественных миниатюр (Виктории и Альберта) в Лондоне я обратил внимание на миниатюру, кажется, французскую, начала 18-го века: на переднем плане Петр, он положил руку на голову чудесно выписанного арапчонка (Ганнибала?). На заднем плане, надо полагать, Полтавская бигва, — во всяком случае видно, как на конях палат и рубят бородатые мужики. Этот — должно быть, заочный портрет Петра, написанный, однако, его современником — французом, отдавшим Петру почтительную дань и назвавшим его Великим, — этот портрет уступает двум вышеназванным, хотя и прекрасно сделан в цвете. Петр здесь приукрашен, манерен, нижняя губа характеризует человека скорее капризного, чем волевого.

Что касается бюста Растрелли, то, хотя он и был «одописец» в скульптуре, подобно Тредиаковскому в поэзии, он был правдив. Так, он не смог приукрасить лица Анны Иоанновны (в группе с арапчонком) — правда не позволила. И Петр его правдив в своем историческом величии, как правдива Анна в своем безобразии, несмотря на то, что скульптор ставил своей целью «прославить» Анну.

Заметка «Русские исторические портреты XVIII века» взята из записной книжки А. Фадеева за 15 декабря 1952 года. Заметка написана после прочтения книги Г. В. Жидкова «Русское искусство XVIII века» (Издательство «Искусство», 1951).

СУРИКОВ

Поражает, что у этого могучего художника-монументалиста, в отличие от Репина, к примеру, так неинтересны эскизы к его большим картинам. У Репина они часто интереснее самих картин. Очевидно, Суриков подходил к ним только как к чему-то технически вспомогательному, конструктивному.

Стоит взять эскизы к самым прекрасным его картинам — «Боярыня Морозова», «Меншиков в Березове», «Утро стрелецкой казни», чтобы заметить: те же детали в картинах неизмеримо сильнее. Безотносительно к картинам, взятые сами по себе, эскизы неинтересны. То же в отношении эскизов целого. Как часто у Репина — наоборот! Или даже у неизмеримо менее даровитого Васнецова. Эскиз к васнецовской картине «После битвы» (хранится в нестеровском собрании в Уфе) куда выразительнее, острее, чем сама картина, похожая на конец акта в дурной опере.

Однако, как художник, Суриков крупнее Репина в силу большей народности, по темпераменту, а главное столкновения характеров. Всегда — две борющиеся силы. По тщательности подбора лиц, их выпуклости и выразительности, композиционному выдвиганию на первый план и даже по густоте цвета, всегда можно увидеть, кому Суриков сочувствует. Сравни всю правую часть картины «Боярыня Морозова» с левой, казаков и туземцев в «Покорении Сибири». «Меншиков в Березове» —

вторая сила не изображена, но подразумевается. В Суворове — тоже. Впрочем, мощь суворовского движения подчеркивается мощью природы, которую приходится преодолевать. Путь движения войска почти нереален, ибо в действительности этим путем пройти нельзя. Конь Суворова поставлен там, где стоять коню явно невозможно. Однако в этой «нереальности», в преувеличении, может быть, и заключена истинная сила этой картины. Несмотря на формальные погрешности, она производит незабываемое впечатление.

«Утро стрелецкой казни» было бы совершенно потрясающей картиной, если бы Петр не был так внутренне и внешне незначителен. Это грешит против исторической правды. И по силе столкновения характеров надо бы более монументального и умного Петра — тогда конфликт был бы наполнен подлинным историческим содержанием и потрясал бы еще более.

В «Степане Разине» хороша только композиция — выход челна на необъятный волжский простор. Сам Степан — оперный. Расположение фигур в челне, выражения лиц не мотивированы. Люди между собой не связаны единством действия или настроения. В картине нет цели, — идейный разброд.

Не всегда удачны у Сурикова и отдельные, самостоятельные пейзажи. Рядом висят виды красноярской и крымской природы и безводной пустыни, и нет между ними глубокой принципиальной разницы. пейзажи лишены мысли.

Суриков силен там, где трагические коллизии. Здесь равного ему по силе русского художника нет.

Прекрасен «Старик на огороде» — солнечная, удивительно светлая по сравнению со всеми суриковскими картинами (даже по сравнению с «Боярыней Морозовой»). Изумительны лицо старика, руки, ногти на больших пальцах ног, капуста на огороде, весь задний пейзаж. Но, пожалуй, в ней нет никакого принципиального отличия от Репина. Во всяком случае, под ней могла быть подпись и не Сурикова.

Трагизм в лучших картинах Сурикова есть трагизм народных движений прошлых эпох. При всем сочувствии к ним, этим движениям, исключительная сила правды исторической в показе их обреченности. По глубине исторического прозрения Суриков не имеет себе равных, пожалуй, во всей мировой живописи.

От безыдейной археологической реставрации старины, музейности его оберегла биография: уроженец Сибири, где еще живы были не только предания, а и характеры патриархальной древности, он почувствовал живой дух народных движений прошлого.

Несомненно также косвенное влияние народничества, очень своеобразно преломленное, характерное для первого периода его творчества — 1873—1887 («Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова»).

Манера письма грубоватая, тяжелая, сильная. Многоцветность. Композиция, если учесть множество фигур в их сочетании с природой, — гениальная.

Суриков во время поездки за границу писал Чистякову о том, что Тинторетто совсем не гнался за отделкой, как Тициан, а он «только схватывал конструкцию лиц, просто одними линиями в палец толщиной... Ах, какие у него в Венеции есть цвета его дожеских ряс, и с такою силою вспаханных и пробороженных кистью, что, пожалуй, по мощи выше «Поклонения волхвов» Веронеза. Простяк художник был»¹.

Пожалуй, это же можно сказать о Сурикове...

Заметка «Суриков» взята из записной книжки А. Фадеева за 1 марта 1937 года. Запись сделана после посещения выставки картин В. И. Сурикова.

¹ «Мастера искусства об искусстве», т. IV. Исогиз. М. 1937.

На разные темы

1

Недостаток многих произведений современности, особенно драм, объясняется тем, что авторы не являются подлинными господами, хозяевами своих идей.

Если «бунт» Ибсена не имел определенной цели, то и его «бунтующие» почитатели не сознавали истинного содержания своего «бунта», и Ибсен их удовлетворял. Современники же наши, не ставшие подлинными господами своих идей, не в состоянии

удовлетворить пролетариат, особенно авангард его, ясно сознающий цели и содержание своего «бунта».

«Ф о г т: — Великое воспоминание служит залогом роста вперед.

Б р а н д: — Да, если с жизнью есть связь живая, Вы же курган воспоминаний славных превратили в убежище для дряблости душевной».

Таковы многие из наших, так называемых «исторических» романов и поэм, где авторы не столько поднимают опыт прошлого во имя настоящего и будущего, а прячутся в прошлое от настоящего.

Заметка взята из записной книжки А. Фадеева за 27 января 1935 года.

2

КАЧАЛОВ В РОЛИ ИВАРА КАРЕНО

Гамсун дает Ивара Карено, как фигуру трагическую, объективно положение Ивара Карено траги-комическое. Талант Качалова в том, что он дает последний, объективно-верный вариант без всякого нажима на комическое и при большой субъективной убежденности Карено.

Заметка «Качалов в роли Ивара Карено» взята из записной книжки А. Фадеева за 16 февраля 1935 года. Речь идет об исполнении народным артистом СССР В. И. Качаловым роли Ивара Карено в пьесе К. Гамсуна «У врат царства» в постановке МХАТ.

3

В социологической литературной критике совершенно недостаточно вскрыть непоследовательность, неправильность, односторонность, слабость, незрелость и т. п. взглядов автора, а гораздо важнее определить их конкретно-исторические причины; слабостями какого класса или слоя (и на каком этапе борьбы трудящихся за свое освобождение) они являются; нет ли, несмотря на эти недостатки (в глазах авангарда), движения вперед с точки зрения предыдущих позиций этого класса; а отсюда — что является сильным, действительным, убедительным, могущим быть использованным нами — при всех недостатках — в произведениях данного автора.

В этом, в частности, глубокое отличие ленинских статей о Толстом от плехановских. Плеханов, в сущности, ограничился полемикой со взглядами Толстого, чтобы — упаси бог — их не приняли за социалистические. Это необходимо. Но это совсем, совсем мало. Ленин же разобрал Толстого глазами хозяина истории: что Толстой отражает в масштабе всей борьбы; чем велик и полезен; чем слаб и вреден и почему.

Заметка взята из записной книжки А. Фадеева за 3 марта 1935 года.

4

ЧИТАЯ СТАНИСЛАВСКОГО...

Станиславский о собственном ощущении на сцене и о впечатлении зрителей: часто при прекрасном ощущении себя не доходишь до зрителя и — наоборот.

Актеры хотят играть то, чего им не хватает в жизни (некрасивый — красавца, пожилая актриса — первую любовницу и т. п.). Найти свое амплуа. До какого абсурда доходит актер, когда он пользуется театром для самопоказывания.

Красной нитью — борьба со штампом.

Искусство — порядок, стройность, цельность, единство (все компоненты подчинены общему замыслу).

Еще о штампе: внимание и чувство отдается не тому, что происходит сейчас на сцене, а тому, что происходило когда-то на других сценах, откуда черпаются образцы. (То же и в литературе!)

Тренировка и дисциплина.

Классические роли нужно отливать, точно бронзовые монументы.

Творческие муки. Чувствуешь это не что. Оно в тебе, стоит его схватить, а оно куда-то исчезает. «С пустой душой» без духовного содержания подходишь к сильному месту роли. «Буфера» не дают приблизиться к сильному чувству.

Комизм произведения, сатира — сами собой вскрываются, если отнестись ко всему происходящему с большой верой, серьезно (см. Белинского).

Наращение чувства. Обычно у актеров — от пиано сразу к фортиссимо, и на нем держатся. По С[таниславскому] — нужен долгий переход нарастания и сдерживания и короткий удар фортиссимо.

При неокрепшем даровании — не браться за непосильные роли. Не давать непосильной работы чувству.

«Когда играешь злого, ищи, где он добрый».

Характерные актеры и актеры, играющие себя. Любить роль в себе, а не себя в роли.

Пример подхода от внешнего к внутреннему: наклеенный выше другого ус помог раскрыть характер. (У Л. Толстого — роль стеаринового пятна в одной из работ художника Михайлова в «Анне Карениной»).

Еще о непосильных ролях. Они требуют насилия над собой, и испуганное чувство выставляет «буфера» в виде условности, актерских штампов.

В репертуаре артиста, среди большого количества сыгранных им ролей, попадают несколько таких, которые сами собой слагались в его человеческой природе. Стоит прикоснуться к такой роли, и она оживает без мук творчества, без исканий и почти без технической работы.

Есть мужественный лиризм, мужественная нежность и мечтательность, мужественная любовь. Сентиментализм — это лишь плохой суррогат чувства.

Опыт роли Отелло. Подтверждение мысли о том, что нельзя браться за роли, которые «дай бог одолеть в конце своей сценической карьеры». И о том, что интуиция без техники, без умения, не может решить дело.

Роль конструкций, скульптурных предметов на сцене, помогающих актеру. Живописные плоскостные декорации дают иллюзию для зрителя, но актеру они не помогают. Даже самый гениальный актер, если он стоит один перед рампой, в состоянии привлечь на себя внимание зрителя только очень короткий срок.

Заметки «Читая Станиславского...» взяты из записных книжек А. Фадеева за 3—20—21 марта и 22—28 апреля 1935 года.

Записи сделаны в процессе чтения книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве».

5

5-я СИМФОНИЯ ШОСТАКОВИЧА

Изумительной силы. Прекрасна 3-я часть. Но конец звучит не как выход (и, тем более, не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяжелые.

Заметка «5-я симфония Шостаковича» взята из записной книжки А. Фадеева за 18 марта 1938 года.

6

К ПОЛЕМИКЕ С А. ДЕРМАНОМ

Он забывает проблему наследования. Литературное явление надо объяснять не только базисом, но и в ряду литературного развития: что от чего идет в смысле традиции, влияния, наследования. У меня не «сведение к сходству» с «забвением различий», а борьба с узостью, догматизмом, ограниченностью в понимании старого реализма для установления многообразия, различия, индивидуального разнообразия, многосторонности форм в социалистическом реализме: для этого надо по-новому рассмотреть наследство, чтобы понять — что от чего идет, что можно обогатить.

Заметка «К полемике с А. Дерманом» взята из записной книжки А. Фадеева за 23 марта 1940 года.

7

СТАТЬЯ ТЬЕРИ МОНЬЕ («Аксион Франсез». 10.12.42 г.)

О тяжелых материальных обстоятельствах жизни французских писателей и художников.

Поль Валери «вынужден был без конца греть коченеющие пальцы о сосуд с горячей водой».

Характерно повышение интереса к книгам и спроса на них среди читателей. Автор объясняет это исчезновением ряда возможностей занять свой досуг — нет «ночной жизни», нельзя путешествовать, передовая пресса сократилась и выродилась, кино обеднело. И появилась потребность «в более прочных и менее легковесных интеллектуальных ценностях». Но спрос нечем удовлетворить — нет бумаги. Бумага распределяется государством. Литература в руках «диктатуры официальной бюрократии». Решают они и полезность, и вред с точки зрения «политики и морали» и художественной ценности. (О, если бы наши любители буржуазных свобод, жалующиеся на диктатуру советскую в дни войны, знали бы, что их коллеги во Франции в лапах худшей из буржуазных диктатур!)

СТАТЬЯ ЖОЗЕФА ВУАЗЕНА В «ЭФФОР»

(Клермон Ферран, 10.1.43 г.)

Какова будет французская литература после войны?

«Мы прекрасно сознаем, что в настоящее время французам не хватает одного из главнейших условий для великих взлетов. Нам недостает идеала». Автор паки и паки находит «идеал» в пацифизме.

Заметки «Статья Тьеры Монье» и «Статья Жозефа Вуазена» взяты из записной книжки А. Фадеева за 3 августа 1943 года.

8

Ни на Западе, ни в Америке такой прозы, как наша, уже давным-давно нет. А поэзии у них и вообще нет, — ее нет у них уже более четверти века, так же как и музыки.

Чтобы иметь представление о советской прозе за 28 лет ее развития, достаточно составить следующую библиотеку, в которую не войдут замечательные исторические романы, созданные нашими писателями, а только произведения с советской темой:

«Хождение по мукам» А. Толстого, «Тихий Дон», «Поднятая целина» Шолохова, «Цемент» Гладкова, «Растратчики», «Я сын трудового народа», «Сын полка», «Время, вперед» Катаева, «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» Ильфа и Петрова, «Барсуки», «Соть», «Белая ночь» Леонова, Избранные повести и рассказы В. Иванова, «Города и годы», «Братья» Федина, «Зависть» Олеши, «Дневник Кости Рябцева» Огнев, «Педагогическая поэма» Макаренко, «Два капитана» Каверина, «Спутники» Пановой, «Одиночество» Вирты, Избранные рассказы Н. Тихонова, «Дикая собака Динго или повесть о первой любви» Фраермана, «Народ бессмертен» В. Гроссмана, «Виринея» Сейфуллиной, «Белая гвардия» Булгакова, Избранные повести и рассказы Пришвина, «Чапаев» Фурманова, «Железный поток» Серафимовича, «На востоке» Павленко, «Буйные травы» Егорова, «Это было в Ленинграде» Чаковского, «Танкер «Дербент» Крымова, «Бессмертие» Югова, Избранные рассказы Козина, «Хирург» Емельяновой, «Боль-

шой рейс» Клосс, «Севастополь» Малышкина, «Морская душа» (избранные рассказы) Соболева, «Дни и ночи» К. Симонова, избранные повести и рассказы А. Гайдара. А если добавить исторические романы? Вот какой исторической библиотекой можно было бы это пополнить:

«Петр I» А. Толстого, «Кюхля», «Смерть Вазир Мухтара» Тынянова, «Одеты камнем» Форш, «Цусима» Новикова-Прибоя, «Капитальный ремонт» Соболева, «Севастопольская страда» Сергеева-Ценского, «Белеет парус одинокий» Катаева, «Дмитрий Донской» Бородин, «Первые радости» Федина, «Емельян Пугачев» Шишкова, «1916 год» Льва Успенского, «Порт-Артур» Степанова, «Из Гоши гость» Давыдова, «Степан Разин» Чапыгина, «Иван Грозный» Костылева, «Иван III» Язвицкого и др.

Если добавить сюда такие фантастические, сказочные вещи, как «Три толстяка» Олеси, «Кладовая солнца» Пришвина, «Уральские сказы» Бажова, можно видеть, сколь многообразна современная русская проза.

Пусть-ка хоть одна из стран Западной Европы или Соединенные Штаты попробуют составить за этот же срок подобную библиотеку!

Заметка взята из записной книжки А. Фадеева за 30 мая 1946 года.

9

Правильное положение Арагона, поддержанное Гароди: «Единственная свобода, которая чего-либо стоит, это свобода говорить правду», «Именно отсюда начинается свобода. Вне ее есть только люди заблуждающиеся, т. е. наименее свободные из людей».

Роже Гароди далее: «Для всех, кто участвует в прогрессивном движении истории и кто запечатлевает в нем каждую свою мысль и каждый свой акт, жизнь приобретает новый смысл и новый стиль. Герой тот, кто подчиняет свою жизнь торжеству этих восходящих сил истории. И в искусстве, прежде всего являющемся героической совестью эпохи, господствует такой тип героя. Художник не только свидетель, но и активный участник борьбы. В центре его творчества — концепция человека. И ни один художник не может назвать себя художником, если он не видит этого нового лица человека и героя, того, чью смерть и жизнь мы в эти годы борьбы и жертв видели тысячи раз».

Мысль о том, что могут быть разные формы выражения при общей «концепции человека». Манера выражать человека, по-видимому, связана с нашим представлением о нем... Сказать, что поле поисков и изысканий не закрыто в этой области, не значит утверждать, что «все эстетики хороши».

«Формализм — эстетика декаданса».

«Экзистенциалист, подобно рыбаку, тащит сеть с уловом индивидуумов известного сорта. Он тщательно их описывает и серьезно заявляет: «Мир таков!» Это правда, человек «таков» там, где вы его улавляете...» «Вместо того, чтобы восстать против такого аспекта разлагающейся действительности, экзистенциализм заключает союз со всем, что в нем есть самого зверского». «Мы (т. е. коммунисты) солидарны со всем, что рождается, развивается и растет и мы против всего, что распадается и умирает».

Заметка взята из записной книжки А. Фадеева за 22 апреля 1950 года. Написана в связи с дискуссией среди французских писателей-коммунистов по вопросам эстетики.

10

ИЗ ПИСЬМА АРХИТЕКТОРА В. П. СТАСОВА (1769—1848) К ЖЕНЕ

«По свойству моему или лучше сказать по моей натуре, мне нужно для исправления моей должности по моей профессии совершенное спокойствие духа, без которого я не только с честью, но и с успехом упражняться не могу, а потому прошу, так как от должности моей зависит все благополучие наше и наших детей, оставлять меня, когда я в кабинете, в совершенном покое».

Старик был прав, — о, как он был прав!

Заметка «Из письма архитектора В. П. Стасова к жене» взята из записной книжки А. Фадеева за 22 апреля 1950 года.

11

О МНОГСОБРАЗИИ ФОРМ ВНУТРИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

В поэзии я воспитан на Некрасове. Но если бы я всю жизнь читал только Некрасова, я чувствовал бы, что многие стороны моей души остаются неудовлетворенными. Я — по потребности души — наряду с Некрасовым читаю лермонтовского «Демона» и гетевского «Фауста» и байроновского «Чайльд Гарольда». В конце концов мне, в общем, наплевать, как это называлось в старину — или называется сейчас — «реализм» или «романтизм», важно, чтобы за этим стояла правда, и важно, чтобы все стороны и потребности моей души, все ее разнообразные поэтические струны были затронуты, проявили себя и нашли отзвук.

Это не только свойство моей души, это свойство всякой мало мальски развитой человеческой личности. И уж если говорить о личности современного советского человека, то потребности души его шире и разносторонней, чем у какого-либо человека в истории.

И если Н. Грибачев сегодня пристаёт к горлу с ножом и требует: читай только меня и Недогонова — это социалистический реализм, а все, что не похоже на это, это даже не романтизм, а просто формализм и все это от лукавого, — то современный человек вправе ответить ему: «Идите вы к черту с таким социалистическим реализмом, тогда лучше давайте старый реализм и старый романтизм, там моей душе просторней!»

Н. Грибачев и другие, столь же талантливые, но узкие в своих взглядах на поэзию люди не понимают, что социалистический реализм призван не сузить, а расширить возможности поэзии, возможности выражения себя в поэзии по сравнению со старым реализмом и романтизмом. Социалистический реализм в поэзии вполне допускает форму «романтическую» и даже «символическую» — лишь бы за этим стояла правда.

Все клянутся Маяковским, называя его первым социалистическим реалистом в поэзии, забывая, что в его поэзии форма «романтическая», условная была господствующей. Это не мешает ему, однако, быть первым социалистическим реалистом в поэзии.

Нельзя не любить чудесную поэзию Твардовского, Исаковского, но трудно в то же время лишить себя потребности читать нечто современное, написанное в духе (форма неповторима, ибо суть другая, но «в духе») «Фауста», или «Демона», или «Чайльд Гарольда».

Сила Маяковского в том, что он один был необыкновенно разносторонен в области формы. Пушкин был гений, ибо вмещал все.

Какие богатые возможности таятся в этом смысле в советской поэзии, показала она сама в дни Отечественной войны. Патриотический подъем народа привел в звучание ее многообразные струны: «Сын» Антокольского, «Василий Теркин» Твардовского, «Киров с нами» Тихонова и «Пулковский меридиан» Инбер, Исаковский и Щипачев, Сурков и Алигер, Симонов и Прокофьев, Маршак — таков был диапазон только русской поэзии. Она должна и дальше развиваться на столь разных путях, единая по духу.

Заметка «О многообразии форм внутри социалистического реализма» взята из записной книжки А. Фадеева за 22 апреля 1950 года.

12

Часто обнаруживаемые противоречия между тем, что художник говорит в своих художественных произведениях, и тем, что он выражает в статьях и высказываниях и что принято называть его общественными, политическими, георетическими взглядами, — не есть противоречие между творчеством и мировоззрением, как это принято думать, а есть противоречие в мировоззрении. Неверное представление об этом создано на основе неверного истолкования высказывания Энгельса о Бальзаке.

«Я считаю одной из величайших побед реализма, одной из наиболее ценных черт старика Бальзака то, что он принужден был идти против своих собственных классовых симпатий и политических предрассудков, то, что он видел неизбежность па-

дения своих излюбленных аристократов и описывал их как людей, не заслуживающих лучшей участи, и то, что он видел настоящих людей будущего там, где их единственно и можно было найти».

Энгельс говорит в первом случае не о мировоззрении в целом, а о «политических предрассудках». Подчеркивая — Бальзак «видел», Энгельс тем самым не выключает творчество Бальзака из мировоззрения. Иначе пришлось бы трактовать творчество не материалистически, а идеалистически, как некое «подсознательное, интуитивное начало», противоположное разуму, — некую «интроекцию», «вчувствование» и пр.

Нельзя считать «мировоззрением» только философские, теоретические, политические взгляды и высказывания, минуя весь многообразный жизненный опыт человека. Это книжный взгляд на мировоззрение. Согласно такому взгляду миллионы людей и вовсе «лишены» мировоззрения. А между тем, жизнь учит не хуже книг, хотя без книг и нельзя выработать цельного и всеобъемлющего взгляда на мир.

Блестящий пример социального, классового анализа подобных противоречий, равно отражающихся и в творчестве и в теоретических, общественных высказываниях писателя — статьи Ленина о Толстом, — Ленин прямо говорит о кричащих противоречиях в мировоззрении Льва Толстого. Вообще эти статьи — образец критического анализа. Человек, занимающийся критикой, не должен, однако, забывать, что Ленин не занимался эстетическим анализом, без которого статья собственно-критическая, литературно-критическая не может считаться завершенной.

Заметка взята из записной книжки А. Фадеева за 19 августа 1950 года.

13

ИЗ КНИГИ АЛЕКСЕЯ КОЖЕВНИКОВА «ЖИВАЯ ВОДА»

Говорит Домна Борисовна: «Люди все время идут через нельзя. Давно ли нельзя было летать? Когда-то даже обогреться не умели и тоже, наверно, думали, что нельзя. Нельзя, невысказано — это только трудно, пока не умеем. А не нас ли Ленин учил, Сталин учит, как одолевать трудности! Мало ли несбыточного сделали советские люди — все время шли через нельзя! В нашей стране уже завоевано бесконечное можно... Больше думайте о несбыточном — больше и сбудется».

Молодец!

Заметка взята из записной книжки А. Фадеева за 8 сентября 1950 года.

14

Разработать тему о так называемой «романтической», то есть лже-романтической школе в наши дни, т. е. о теории, которая революционную романтику рассматривает не как предвосхищение завтрашнего дня на основе объективного развития, а как «приподымание», «идеализацию» жизни. Это — проявление субъективизма в литературном творчестве и в литературной науке. Теория «бесконфликтности», затухания борьбы со всеми живыми носителями взглядов и психологии собственности соседствует с лже-романтической школой («лакировка» действительности).

С другой стороны, надо сказать, что путаница в вопросах содержания и формы усилилась в связи с тем, что борьба против так называемого «приподымания», «идеализации» была понята некоторыми как отказ от заострения, гиперболизации образа, отказ от типичности, связанной со сгущением, обобщением. И уж, конечно, эти вульгаризаторы посчитали, что социалистический реализм будто бы отрицает символизм, условность и сказочность.

Революционная романтика, как существенная сторона социалистического реализма, и «романтическая форма», как одна из разновидностей в многообразии форм социалистического реализма, — это вещи разные.

Не надо приукрашивать действительность, надо видеть ее завтрашний день. Это — одна из самых существенных сторон социалистического реализма. Изображать же это можно и в форме, близкой к классическим реалистическим романам (то есть на быто-

вой основе), и в форме, родственной «Фаусту» или «Демону», романтической, или просто сказочной, или условной, в общем, в любой форме, позволяющей выразить правду.

Заметка взята из записной книжки А. Фадеева за 16 января 1955 года.

15

В применении к поэзии — понятие «риторика» употребляется сегодня только как осуждение. Но, в числе прочего, многосторонне развитая человеческая душа нуждается порой и в риторической поэзии. Никто из гениальных поэтов не чуждался риторики. Осуждает плохая, неумная риторика. Величественное иногда требует риторики. Она плоха, когда «подменяет», и хороша на своем месте.

Заметка взята из записной книжки А. Фадеева за 2 марта 1955 года.

16

Высказывание Маркса о древнегреческом искусстве часто трактуется неверно. Как будто Маркс утверждает, что только произведения искусства (в данном случае греческого) сохраняют для нас свое значение. Как будто Маркс отрицает тот непреложный факт, что и положение Гераклита, например, сохраняет для нас свое значение («Все течет, все изменяется»)! В высказывании Маркса вовсе нет указания на исключительность искусства в этом смысле, а поставлен вопрос, вернее задача — объяснить почему, на основании каких законов произведения искусств прошлых эпох могут служить для нас, в известном смысле, образцом.

Мысль Гераклита «Все течет, все изменяется» хотя и сохраняет свое значение, но не имеет значения «образца» сегодня, когда есть диалектический материализм, а Венера Милосская остается, в известном смысле, образцом.

Было бы, конечно, неправильно сказать, что все последующее в науке, даже вершина ее — диалектический материализм — полностью «снимает», отбрасывает, делает ненужным все предыдущее. Нет, такая мысль неверна: лучшее, передовое в науке прошлого продолжает учить и сегодня. Это лучше всего объяснено Лениным в его речи на III съезде Комсомола. Нельзя считать себя образованным, воспользовавшись только выводами самой передовой науки, не зная того, что ей предшествовало. Многое в науке прошлых времен, в известном смысле, тоже сохраняет значение образца. Например, учение Дарвина еще дает и много будет давать человечеству в эпоху, когда диалектический материализм поднял естествознание на более высокую ступень по сравнению с Дарвином. В литературной науке мы и сегодня опираемся на то передовое, что предшествовало марксизму, — на Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Но (с ленинской поправкой) нельзя не согласиться с мыслью, высказанной Герценом в письме к сыну по поводу науки в ее практическом значении: «Из твоих писем я никак не вижу, чтоб ты, сверх занятий по части физиологии и пр., особенно читал что-нибудь дельное. Ог допс (а между тем) без чтения нет настоящего образования, нет и не может быть ни вкуса, ни слога, ни многосторонней шири понимания; Гете и Шекспир равняются целому университету. Чтением человек переживает века, не так, как в науке, где он берет последний очищенный труд, а как попутчик, вместе шагая и сбиваясь с дороги.

Чтение газет и журналов очень хорошо, но я говорю о книгах, о нескольких книгах, без которых человек не есть полный человек». (Подчеркнуто везде мною; эту мысль Герцена напомнил мне Я. Эльсберг. — А. Ф.)

Значит, в подлинном, большом искусстве есть еще нечто отличное от науки, что позволяет искусству прошлого жить для нас. Это «нечто» есть то специфическое, что отличает искусство от других надстроек, — чувственная конкретность изображаемого.

По Гегелю — художественное произведение занимает середину между непосредственной чувственностью и идеализованной мыслью. Оно еще не представляет собой чистой мысли, но оно вопреки своему чувственному характеру уже больше не представляет собой голого материального существования. Чувственное в искусстве

одухотворяется, т. к. духовное выступает в нем, как получившее чувственную форму.

В отношении древнегреческого искусства, кстати сказать, явления изобразительного искусства не случайно сохраняют во времени большее эстетическое воздействие на нас, чем другие виды искусства: Венера Милосская больше сохраняет значение о б р а з а, чем даже Гомер, Аристофан, Эсхил. Но я бы не сказал, что Венера Милосская с ее гармонией, характерной для «детства человеческого общества», более впечатляет современного человека, чем творения Микельанджело, или Леонардо да Винчи, или Рембрандта — с переданными в этих творениях страстями, борением, конфликтами души, конфликтами общественными. Это еще более справедливо по отношению к более поздней литературе. Здесь прав Герцен: созерцая эти творения или читая Гете и Шекспира, мы «вместе шагаем, сбиваясь с дороги» и — добавлю от себя — находя истину. В этой борьбе, присущей классовым обществам, где передовое, прогрессивное человечество борется с отживающим, косным, реакционным, античеловеческим, — искусство и литература с их конкретной, чувственной изобразительной силой передают, так сказать, с а м ы й п у т ь, с а м у ю д и а л е к т и к у борьбы, с переживаниями, страстями, и люди сегодняшнего дня находят черты, близкие, родственные, волнующие, затрагивающие струны их души. Но это не только не снимает, а, наоборот, предполагает социальную обусловленность и социальную функцию явлений литературы и искусства в их историческую эпоху. Развитие общества на основе классовой борьбы не перестает быть поступательным развитием человеческого общества в целом.

Заметки взяты из записных книжек А. Фадеева за 3—17 марта и 10 апреля 1955 года.

17

Пустые диалоги и мусор в авторской речи, столь характерные для современной прозы, это то же самое, что лишние жесты у актера В. Пашенная рассказывает о том, как в театральной школе учил ее А. П. Ленский: «Я помню, как он держал мои руки, когда я бессмысленно их поднимала и опускала, и заставлял понять, чем вызывается то или иное движение. Все становилось ясным. Все ненужное, фальшивое исчезало, обнажалось внутреннее состояние, сценические действия ученика облекались в правильную внешнюю форму».

Заметка взята из записной книжки А. Фадеева за 29 марта 1955 года.

