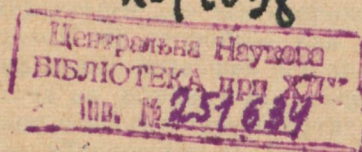


ВЕСТНИК
ХАРЬКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
№ 36

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ

ВЫПУСК 4

К 100-летию со дня рождения А. М. Горького



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХАРЬКОВСКОГО ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА имени А. М. ГОРЬКОГО
Харьков

1968

66 коп.

МИНИСТЕРСТВО
ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ УССР

ВЕСТНИК ХАРЬКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА № 36

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ

ВЫПУСК 4

К 100-летию со дня рождения А. М. Горького

к-14038



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХАРЬКОВСКОГО ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА имени А. М. ГОРЬКОГО
Харьков 1968

Редакционная коллегия:

*В. В. Акуленко, И. Т. Балака, П. Я. Корж,
М. П. Легавка, В. А. Мосенцев, Ф. Ф. Медведев,
Л. Д. Иванов, М. Е. Протасова (секретарь)
З. С. Голубева, Г. И. Шкляревский (ответствен-
ный редактор).*

88031-2
88031-2

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В РОМАНЕ М. ГОРЬКОГО «ЖИЗНЬ КЛИМА САМГИНА»

М. В. Черняков

Исследователи «Жизни Клима Самгина» давно сошлись на том, что роман, в центре которого находится разоблачение зловещей фигуры Самгина, самгинщины как политического и социально-психологического явления, фактически более широк по замыслу и посвящен в конечном счете художественному отражению сорока лет русской жизни в целом.

Решающим и в данном случае оказался голос первого исследователя романа, который в свое время писал: «Совсем за границей нашего небольшого исследования оставляем мы всю богатейшую, полную жизни панораму событий, которая составляет не в меньшей мере, скорее в большей, существо всего произведения, чем изображение его героя»¹. Мысль эта варьировалась А. В. Луначарским не однажды. В частности, в статье «Максим Горький» он прямо писал: «Жизнь Клима Самгина» задумана Горьким как большая эпопея, с одной стороны, разоблачающая тот срединный тип интеллигенции, который, не покрывая ее целиком, так характерен для нее и принес так много зла и ей самой и обществу, с другой же стороны — как большая движущаяся историческая панорама нашей новейшей истории»².

Этот более широкий взгляд на роман был в свое время развит И. Новичем в статье «Великое повествование о путях к великой революции»³, Е. Тагером в книге «Творчество М. Горького»⁴ и в статье «Проблема эпоса в творчестве Горького»⁵, Л. Плоткиным в работе «Горький и проблема романа-эпопеи»⁶, в статьях Б. Бялика «Творческая лаборатория А. М. Горького»⁷ и «Развитие традиций классической литературы в творчестве М. Горького»⁸. Взгляд этот окончательно утвердился в новейших исследованиях И. Новича, Н. Жегалова, П. Строкова и др.

И дело, разумеется, вовсе не в том, что спустя много лет внимание читателя снова приковывается к двуплановости романа, на которую так настойчиво указывал Луначарский, а в том, что вслед за Лу-

¹ А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах. «Художественная литература», 1964, т. 2, стр. 202.

² Там же, стр. 153.

³ «Новый мир», 1947, № 11.

⁴ Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького. М., Учпедгиз, 1954.

⁵ Творчество М. Горького и вопросы социалистического реализма. М., Изд-во АН СССР, 1958.

⁶ Горький и вопросы советской литературы. Л., «Советский писатель», 1956.

⁷ «Новый мир», 1956, № 6.

⁸ Творчество М. Горького и вопросы социалистического реализма. М., Изд-во АН СССР, 1958.

начарским все исследователи и в наши дни подчеркивают необходимость изучения именно второго плана романа, как решающего для понимания его художественного единства.

Но, определяя эпос Горького как «летопись сорока замечательных лет истории нашего общества, приведших нас в недра величайшей мировой революции»¹, указывая на необходимость специального изучения именно данной его стороны, Луначарский подчеркивал, что «эта часть романа в сущности не нуждается в комментариях». Как бы предвидя направление, в котором неизбежно развернутся исследования в этой области, точно предостерегая будущих исследователей от мелкотравчатого комментаторства и публицистического пересказа того, что с такой исчерпанностью выполнено Горьким-художником, Луначарский определял и единственно плодотворный в данном случае аспект изучения романа: «В отношении к ней (этой части романа. — М. Ч.) возможно только подчеркнуть все богатство серий типов и картин, только выяснить глубину мастерства, с которой они сработаны»².

Так много лет назад определился весьма важный аспект исследования романа — изучение горьковского искусства исторической живописи, некоторым особенностям которой и посвящается эта статья, являющаяся лишь фрагментом большой работы.

Исследователи «Жизни Клима Самгина» неоднократно указывали на то, что картины исторической жизни народа в ранних набросках и редакциях романа занимали сравнительно небольшое место, а вся композиция его определялась задачей раскрытия «истории пустой души». В процессе эволюции замысла романа не просто расширялись исторические картины, призванные насытить роман фактами русской жизни, но также определялся, в качестве основного, принцип его сложной архитектуры — соотношение истории «разрушения личности» Клима Самгина и других с непреодолимой логикой развития русской действительности и, говоря шире, с русской историей вообще. При этом отдельные события и картины русской жизни, входившие первоначально в художественную ткань романа на правах самостоятельных эпизодов, воссоздающих эпоху, в которой жил Самгин, постепенно разрастались, сливаясь друг с другом и образуя широкое историческое полотно, названное Луначарским «гигантской фреской событий».

Разбросанные по роману, но естественно и органически входящие в единую по стилю его архитектуру, фрагменты этой фрески либо вводят читателя в сложную идеологическую атмосферу, в которой формируется мировоззрение многочисленных персонажей повествования, либо раскрывают типические обстоятельства, в которых страдают и радуются, любят и ненавидят, живут и умирают горьковские герои, во всех случаях вскрывают исторические закономерности, определяющие повороты в их личной и общественной судьбе.

Идейное и художественное единство на первый взгляд изолированных друг от друга, а на самом деле органически связанных исторических картин определяется хроникой важнейших событий русской общественной жизни за сорок лет, закономерностями русской революции от начала третьего этапа освободительного движения в России и до момента пролетарской революции.

Сложное сцепление всех этих разрозненных фрагментов единой в своей основе исторической композиции формирует в конечном счете

¹ А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах. «Художественная литература», 1964, т. 2, стр. 137.

² Там же, стр. 202.

характер того исторического человека, сущность которого — Горький был в этом уверен — открывается лишь в связи с историей, безотнositельно к тому, кем является этот человек — безвольной жертвой истории или сознательным и активным ее творцом.

Устанавливая, однако, особенности историзма Горького, следует исходить не из противопоставления его историзму великих предшественников писателя, опыт которых он настойчиво осваивал, а из того действительного нового, что несомненно внес Горький — писатель социалистического реализма в искусство создания характера исторического человека, которого он настойчиво изучал.

Новым здесь было как то, что Горький соотносил своего человека не просто с историей, но именно с нарастающим революционным пролетарским движением, так и то, что история выступает в романе последовательнее, чем у его предшественников, не только как сила, проявляющая характер его героев, но и как сила характерообразующая.

Этим прежде всего и определяется выдающееся место, которое занимают исторические картины в общей архитектонике романа, и особое внимание, которое Горький-художник уделил созданию исторических картин. Не случайно же А. Фадеев, называя роман Горького произведением «исключительной мощи, темперамента и ума», подчеркивая, что «книга интересна не только от ума, но и непосредственно — по силе изобразительности», отмечал прежде всего мастерство исторической живописи, позволившее Горькому воссоздать «исключительно монументальную, цельную и правдивую картину».

Как же достигал Горький в исторической живописи романа той «силы изобразительности», на которую единогласно указывали такие различные, но одинаково требовательные художники, как Луначарский, Роллан, Фадеев?

Размышляя над художественной манерой Горького-живописца природы, Луначарский не удержался от соблазна сопоставить его с Монэ: «Он работает над нею (природой. — М. Ч.) как объективный живописец: то как какой-нибудь Монэ, разлагающий перед вами ее краски своим изумительным аналитическим глазом и своим, вероятно, богатейшим в нашей литературе словарем, то, наоборот, как синтетик, который дает общие силуэты и одной кованой фразой определяет для вас целую панораму»¹.

Частное наблюдение Луначарского является верным не только для тех случаев, когда Горький как художник воспроизводит картины природы, но и для тех, когда он, как исторический писатель, воссоздает в нашем воображении отдельные эпизоды или даже целые полосы исторического развития. Излюбленный прием исторической живописи Горького — сочетание широких, являющихся результатом глубокого синтеза картин исторической действительности с тщательным, часто скрупулезным художественным анализом фактов и явлений, познание которых оказывается доступным только очень тонкому аналитику.

Этот прием определяет характер исторической живописи и в «Жизни Климата Самгина». Горький-аналитик как бы соревнуется здесь с Горьким-синтетиком. Писатель то смело набрасывает картины, воспроизводящие целые исторические эпохи, то внимательно сосредоточивается на анализе одного эпизода, одной фигуры, одного настроения, запечатлевая их во всей сложности и противоречивости. Порою синтез в романе предваряет анализ и как бы доминирует над ним.

¹ А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах. «Художественная литература», 1964, т. 2, стр. 162.

Тогда в книге звучит голос Горького-партийного публициста. Иногда анализ предшествует синтезу и служит лишь материалом для него. Тогда с монументального полотна сходят, как метко подмечал А. Фадеев, люди, вплоть до эпизодических, нарисованные так, что «можно их пощупать, пофилософствовать с ними»¹. Во всех без исключения случаях картина получается широкой, разносторонней, зримой.

Закономерно и художественно мотивировано, что в начале романа, посвященного судьбам России за 40 лет, Горький помещает тщательно выписанную историческую сцену, погружающую читателя в сложную атмосферу, в которой протекают детские, а затем юношеские годы Самгина. Еще читатель ничего не знает о Климе, еще не известно, как сложится его судьба, еще не решен вопрос о том, как назвать новорожденного — Никодим, Самсон или Клим («Простонародное имя, ни к чему не обязывает»²), а художник, обеспокоенный тем, чтобы детерминировать искони враждебный и ненавистный ему тип, уже воссоздает сложную историческую, политическую и идеологическую атмосферу, которая сыграет немаловажную роль в формировании характера Клина.

Широко и размашисто нарисована картина исторической жизни России в этом вводном фрагменте. Бурная, полная глубокого драматизма, кричащих противоречий и страшных несообразностей русская действительность конца 70-х и начала 80-х годов запечатлена в ней в той обобщенной манере, которая характерна для стиля монументальных форм живописи.

Какие же явления и факты действительности отбираются Горьким для этого фрагмента, как располагаются и соотносятся они, каков принцип раскрытия внутренней логики фактов, каковы приемы отбора тех единственных слов, которые придают этим фактам пластику, делают их зримыми и ощутимыми?

Характеристика народовольческого движения, раскрытая в его силе и слабости; стратегия и тактика народовольцев, осмысленные как исторически обреченные; меткое определение бездушной государственной машины, еще способной подавлять и уничтожать противостоящие ей силы, но уже исторически осужденной на гибель; беспощадное разоблачение всех тех, кто поспешно отказывался от своих вчерашних идеалов и увлечений; наконец, гневная отповедь «идеологам мешанства», ложью своей освящающих ренегатство и предательство — все дано тут нарочито обезличенно, чаще всего обнаженно публицистично.

Однако обобщенность изображения событий и явлений здесь, как и в произведениях монументальной живописи, сочетается с чрезвычайной конкретностью, зримостью изображаемого, умением выделить то частное, неповторимое, что в конечном счете определяет художественную достоверность самого обобщения. Достигается это и особым, часто очень сложным расположением лиц и событий в многофигурной композиции, и отбором таких приемов создания зрительных образов, которые обеспечивают наиболее полное и всестороннее раскрытие их сущности.

Народовольческое движение не раз становилось объектом специального внимания художников. Естественно, что в таких случаях усилия их оказывались сосредоточенными на сложных перипетиях

¹ А. А. Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., «Советский писатель», 1957, стр. 668—670.

² М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. XIX. М., ГИХЛ, 1952, стр. 10. В дальнейшем роман цитируется по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

борьбы народовольцев с самодержавием, на стратегии и тактике этой борьбы, на изображении внутреннего мира человека, отважившегося на героический поступок, исторически обреченный, но в своем отчаянном трагизме прекрасный, на раскрытии трагизма героев-одиночек, не нашедших верный путь борьбы, не понятых народом, во имя которого они выходили на эту борьбу.

Горького-художника в «Жизни Клима Самгина» интересуют не обстоятельства борьбы народовольцев с самодержавием, не тактика и стратегия, тем более не логика и психология этой борьбы. Его интересует лишь самая сущность народовольческого движения, точнее — смысл исторической трагедии народовольчества, вне которой немислимо понять не только обстановку, в которой формируется духовный мир Клима Самгина, но и общественную этику человека, становящегося на путь ренегатства и предательства.

Как же раскрывает Горький — исторический писатель обреченность народовольческого движения, не прибегая к художественному показу событий, определяющих этот процесс, и не снижаясь до их политического пересказа. Вот тут-то и проявляется мастерство Горького-синтетика, «который дает общие силуэты и одной кованой фразой определяет для вас целую панораму». Сущность исторической трагедии эпохи раскрывается в словах о неразрешимости конфликта между «правительством *бездарного* потомка *талантливой* немецкой принцессы и безграмотным народом, *отупевшим* в рабстве крепостного права». Историческая обреченность народовольческого движения весьма точно вскрывается при этом соотношении положения «тех *немногих* людей», которые «*мужественно и беззащитно*» поставили себя между правительством и народом, с положением человека, который оказывается «между молотом и наковальней». Духовная драма народничества подчеркивается удивительно точным определением того, что «*честные люди заочно с великой* искренностью полюбили «народ», а чтоб *легче* было любить мужика, его *вообразили* существом исключительной духовной красоты, *украсили* венцом невинного страдальца». Трагедия народовольчества — с одной стороны, и опустошенность ренегатствующей буржуазной интеллигенции — с другой, запечатлеваются в картине, удивительной по своей выразительности, исторической достоверности и социально-психологической конкретности: «Когда герои были уничтожены, они — как это всегда бывает — оказались виновными в том, что, возбудив надежды, не могли осуществить их. Люди, которые издали благосклонно следили за неравной борьбой, были угнетены более тяжко, чем друзья борцов, оставшихся в живых. Многие немедля и благоразумно закрыли двери домов своих перед осколками группы героев, которые еще вчера вызывали восхищение, но сегодня могли только скомпрометировать» (XIX, 11—12).

Мы специально выделили те наиболее выразительные опорные слова, которые позволили Горькому-синтетику воссоздать историческую картину, чрезвычайно достоверную и художественно впечатляющую. Анализ этих слов позволяет прийти к выводу, что глубина и рельефность картины определяется не только исключительной способностью Горького к прессованию фактов, но и прежде всего специальным отбором максимально емких и многозначных слов, которыми пользуется Горький-синтетик.

Принцип отбора таких слов прослеживается на любой фразе, почти произвольно взятой из контекста.

«Весной 79 года шелкнул отчаянный выстрел Соловьева», — пишет Горький, живописуя крах народовольческого движения, скатившегося к террору. (XIX, 11).

Заметим: не раздался, не грянул, не прогремел, а именно шелкнул выстрел. Почему же из ряда глаголов выбирается как раз тот, которого меньше всего ждешь?

Допустим, что в поисках нужного глагола Горький остановился бы на слове «раздался». Но ведь *раздаться* — значит «прозвучать, стать слышным» (преимущественно о чем-нибудь, звучащем с силою). Не случайно именно это слово выбирает Рылеев, когда ему нужно оттенить силу призыва своего героя к подвигу: «С рассветом глас раздался мой, на славу иль на смерть зовущий». Не случайно именно на этом слове останавливается он, когда стремится противопоставить тишине, таящейся в горах, нарушивший ее голос человека: «В горной тишине раздался дважды голос странный». Не случайно этим же словом воспользовался и Лермонтов, когда гордый голос человека ему понадобилось противопоставить все той же торжественной тишине: «Не раздался в торжественный хваленья час лишь человека гордый глас».

Совершенно ясно, что, воспользуясь Горький глаголом «раздался», — и выстрелу Соловьева было бы придано значение, прямо противоположное тому историческому смыслу и резонансу, какой он фактически имел.

Допустим, что, отказавшись от этого глагола, Горький остановился бы на втором из приведенного ряда глаголов: «грянул». Но ведь и *грянуть* — значит «неожиданно с силой раздаться, загрохотать» (о звуке): вспомним общеупотребительные «грянул выстрел», «грянула музыка», «гром грянул» или, например, пушкинское, специально отобранное: «Далече грянуло ура».

Не очевидно ли, что и «грянуть» оказывалось неприемлемым по тем же причинам, что и «раздался» или «прогремел». Как и в предыдущем случае, глагол этот, по-видимому, не мог удовлетворить писателя.

Глаголом совершенно иной окраски, иного семантического звучания, смыслового наполнения является, конечно, отобранный Горьким глагол «шелкнул».

В. Даль сближал слово «шелк» со словами «хлоп», «бряк», «шлеп», производное от него «шелкотня» с близкими ему «стукотня», «брякотня», «шелкуша» — «наглый забияка, драчун», «шелкун» — «бойкий говорун», наконец, «шелкач» — «резкий и дерзкий на словах, нахал, наглец, грубиян, буян, забияка». Не ясно ли, что указанные значения слова «шелк» и некоторых производных от него лучше и полнее определяли единственно возможную и приемлемую для Горького историческую интерпретацию ненужности, никчемности, в конечном счете обреченности выстрела Соловьева. Слово «шелкнул» своей семантикой, бытовой сниженностью и даже своей звуковой заурядностью, исключало всякие представления о значительности, серьезности, эффективности, а значит, и целесообразности покушения на царя, наиболее исчерпивно раскрывало самую сущность явления, поэтому Горький и отбирает его как опорное для создаваемой им картины.

Но безоговорочно снизив значение выстрела Соловьева чисто бытовым глаголом «шелкнул» в отличие от высокого «раздался», «грянул», Горький определяет слово «выстрел» эпитетом «отчаянный». И снова из многочисленных возможных и напрашивающихся именно этот эпитет выполнил задачу раскрытия самой сущности народоволь-

чества как движения, которое на данном историческом этапе исчерпало себя и по существу было обречено.

В самом деле, книжное слово «отчаянный», как указывает Д. Ушаков в «Толковом словаре русского языка», означает «состояние крайней безнадежности, упадка духа вследствие горя, неприятности». Распространенные в разговорной речи сочетания «быть в отчаянии», «впасть в отчаяние» встречаются именно в этом значении в поэтической речи (см. у Пушкина: «Отчаяние мною овладело», «Я надеюсь тронуть его своими слезами и отчаянием» или у Чехова: «То была минута безумного отчаяния, когда я не мог владеть собой»). Известно, впрочем, что производное от «отчаяния» — «отчаянность» имеет и иную семантику, близкую к значению «храбрость, безрассудное удалство», или в применении к человеку, обладающему этим качеством («отчаянный»), обозначает крайне, до безрассудства смелый, готовый на самые рискованные поступки, проникнутый «отчаянностью». В близком по значению контексте, как на это указывает В. Даль, издавна бытовало это слово и в народной речи: «Отчаянный человек, кому все нипочем, живущий очертя голову, сорви-голова, решительный на все крайности, исступленный. Отчаянная храбрость не то, что храбрость доблестная, разумная, сознательная». Не случайно именно в таком значении встречаем мы это слово у А. Н. Толстого: «Родилось у самых отчаянных решение: отрубить самую головку, убить обоих царей и Софью» или у Гончарова: «Был одушевлен каким-то диким отчаянным желанием выпить чашу разом и до конца».

Очевидно, что, стремясь наиболее полно и точно определить истоки, значение и конечный политический результат покушения Соловьева на царя как выражение, с одной стороны, мужества и самоотверженности, а с другой — порочности тактики и бесперспективности народовольческого движения, определяя свое отношение к террору, как к тактике, в конечном счете исторически обреченной, Горький сознательно отобрал из лексического ряда именно слово «отчаянный», которое представлялось ему наиболее многозначным и емким.

Набрасывая несколькими «коваными» фразами силуэты целых исторических эпох и охотно пользуясь этим методом воспроизведения картин исторической жизни на протяжении всего романа, Горький-синтетик время от времени охотно уступает место Горькому-аналитику. Вот тогда-то в художественную ткань романа входят тщательно «прописанные» исторические картины, выполненные, как верно подмечал Луначарский, рукою объективного живописца, разлагающего перед читателями краски действительности «своим удивительным аналитическим глазом и своим, вероятно, богатейшим в нашей литературе словарем».

Удельный вес этих картин в романе так значителен, содержание их так многообразно, явления, которые в них запечатлены, так грандиозны, что и сам Горький, и его исследователи, определяя жанровую природу романа, не без оснований называли его исторической хроникой.

Между тем изучение особенностей исторической живописи в романе не дает основание для уточнения этой, казалось бы, прочно установившейся точки зрения.

Сложное сцепление исторических сцен романа образует в конечном итоге хронику сорока лет русской жизни в период нарастания и осуществления социалистической революции в России.

Исторические картины, нарисованные в романе Горьким, с достаточной исчерпанностью воссоздают всю историческую сложность этого бурного сорокалетия русской истории и являются надежным источни-

ком ее понимания. Но к изображению исторических картин (будь то картины, связанные с событиями 9 января, Московского восстания, баррикадных боев 1905 г. или похорон Баумана) Горький прибегает отнюдь не потому, что они интересуют его *сами по себе*, как важнейшие вехи в общественной жизни России. Он обращается к ним и не просто как к историческим событиям, которые помогают ему ярче и полнее *проявить* сущность того или иного социального типа, а потому что исторические события, отбираемые художником для повествования, рассматриваются им как факты действительности и типические обстоятельства, которые определяют характер человека, не только проявляющийся, но и формирующийся эпохой революции.

Для А. Толстого — исторического романиста обращение к эпохе Петра I — это «прежде всего — вхождение в историю через современность». Для Горького-романиста история — ключ к пониманию исторического человека, к постижению его исторической судьбы, к его оценке.

Именно поэтому история на страницах «Жизни Клима Самгина» не фон, на котором развивается разветвленный сюжет повествования, не материал, раскрывающий естественные закономерности внутреннего развития многочисленных персонажей эпопеи, а прежде всего та единственная и всемогущая сила, которая предопределяет формирование социальных типов, отлившихся в сложные человеческие характеры.

Разумеется, сказанное относится не только к образу Клима Самгина и его многочисленным двойникам, которыми густо населен роман, но и к скупому, но очень тщательно, политически и психологически исчерпано воссозданным образом его антагонистов со Степаном Кутузовым во главе. И те же самые исторические события, которые с развертыванием повествования все полнее и полнее предопределяют *этапы расчеловечивания* Самгина и других — выступают всякий раз как *характерообразующие*, когда речь идет об образах Кутузова и его товарищей.

Исторические картины, которыми Горький так щедро насытил свой роман, не просто проявляют, а как бы предопределяют логику развития образов, противостоящих друг другу, антагонистических по своей природе и друг друга взаимоисключающих по своей классовой этике. Вот почему именно исторические картины образуют те плацдармы, на которых развертываются конфликты и столкновения «временно обязанных» и «покорных слуг» революции с ее «чернорабочими». Принцип отбора исторических фактов, используемых Горьким для разворачивания картин, обнаруживающих эти знаменательные конфликты, характер исторической живописи в картинах этого ряда, логика сцепления этих картин — все подчинено художественному обоснованию неизбежности победы революции над контрреволюцией, т. е. в конечном счете художественному раскрытию сюжетообразующей идеи всего многосложного горьковского повествования.

Не имея возможности здесь подробно рассмотреть данный вопрос на материале всей эпопеи, проследим и эту особенность исторической живописи Горького хотя бы на одной, с нашей точки зрения, очень типичной исторической сцене, запечатлевшей похороны Николая Баумана.

В работах, посвященных роману «Жизнь Клима Самгина», уже указывалось, что роман Горького во многом является результатом усилий гениальной памяти художника. Это замечание следует понимать прежде всего в том смысле, что в романе значителен мемуарный элемент. Верное по отношению ко всему произведению (вспомним признание Горького в том, что людей типа Клима Самгина он хорошо знал лично) замечание представляется особенно важным при изучении исторической живописи Горького, воспроизведенных событий, пристрастным

свидетелем, а часто и активным участником которых был сам писатель. Сказанное имеет для нас значение не только как момент, проясняющий вопрос об исторических источниках эпопеи, но и как обстоятельство, позволяющее глубже понять процесс художественного освоения Горьким истории.

События, связанные с похоронами Николая Баумана, были известны Горькому не только по историческим и литературным источникам. Он был их свидетелем. Вероятно, в основу эпизода, воспроизводящего день похорон Баумана, были положены прежде всего личные воспоминания и впечатления писателя.

Уже спустя несколько дней после событий, связанных с похоронами, Горький писал Е. П. Пешковой: «Хоронили мы здесь Баумана — читала? Это, мой друг, было нечто изумительное, подавляющее, великолепное. Ничего подобного в России никогда не было. Люди, видевшие похороны Достоевского, Александра III, Чайковского, — с изумлением говорят, что все это просто нельзя сравнивать ни по красоте и величию, ни по порядку, который охранялся боевыми дружинами» (XXVIII, 392). Как событие «изумительное, подавляющее, великолепное» воспроизведены похороны и в романе, где они заключают второй том, как бы завершающий процесс становления контрреволюционной идеологии Клина, через восприятие которого это событие дано.

Исторические события входят в жизнь Клима в день, когда он занят своими обычными самгинскими делами. Попойка в обществе Алины, Лютова, Дуняши, каких-то мало знакомых адвокатов и филологов, грязенькая случайная связь с пьяной Дуняшей, пошленькая мысль о том, что «день перелома русской истории он отпраздновал вполне о-русски», и снова лицемерные размышления о том, что де он, Клима, «несет в себе долголетнюю усталость не только свою, но вековую усталость всех жертв русской истории, всех, кто насильственно прикован к ее «каторжной тачке». И вот наступил канун отдыха, действительно «начало конца» (XX, 632). Все это великолепно вводит читателя во внутренний мир Клима, предопределяет его отношение к тому историческому событию, которое художник собирается живописать.

Непосредственно погружает Самгина в самую гущу политических событий этих дней реплика Макарова о том, что вся Москва возмущена убийством агитатора: «Его фамилия — Бауман, гроб с телом его стоит в Техническом училище и сегодня черная сотня пыталась выбросить гроб. Говорят — собралось тысячи три, но там была охрана, грузины какие-то. Стреляли. Есть убитые». (XX, 630). На московские улицы Клима выходит в «настроении человека, обязанного участвовать в деле, смысл которого ему не ясен» (XX, 632), а день похорон Баумана заставляет его «окончательно и твердо убедиться, что Москва действительно устала» (XX, 632).

Эти два настроения Самгина и определяют всю сложную многофигурную композицию исторической картины, которая призвана не столько проявить и без того уже ясную сущность образа Самгина, сколько предопределить новый этап в развитии его внутреннего мира.

Естественно, что, слоняясь по улицам Москвы и будучи, как всегда, насильственно вовлечен в могучий поток людей, сознательно превративших похороны революционера в мощную политическую демонстрацию, Самгин видел только то, что хотел и мог видеть. И Горький не мешает ему отметить, что «почти каждый дом выпускает из ворот, из дверей свое содержимое настроенным так же, как он, — сумрачно, даже как бы обиженно» (XX, 632). Он не мешает Самгину даже порадоваться по поводу того, что вот все эти выдавленные из домов люди так же,

как и он, «недовольны и молча протестуют против того, что вот снова надобно куда-то идти» (XX, 632). Он дает ему возможность позлорадствовать по поводу того, что колеблющиеся над толпой красные знамена напоминают «огромный зонт, изломанный, изорванный ветром» (XX, 633), насладиться тем, что сам он, едва ли не впервые в жизни, «ощутил себя вполне согласованным, внутренне спаянным с человеческой массой этого дня» (XX, 633).

Так, накапливая деталь за деталью, Горький создает картину, каких немало в романе. Каждая из них запечатлевает не подлинную историю, а историю, преломленную в болезненном воображении Клима, следовательно, деформированную, искаженную.

Вот тогда-то и вступает в свои права Горький — подлинно объективный исторический живописец, смело дорисовывающий все то, что мог и должен бы увидеть в этот день Самгин, что он действительно видел, но тщательно скрывал от себя. И во фрагменте появляется «красная голова небывало и неестественно плотного тела процессии» (XX, 633), тело, которое, чем дальше, тем все шире разрастается, уже напоминая могучего черного Левиафана. И красные флаги, которые совсем недавно напоминали жалкий «изломанный и изорванный ветром» зонт, вдруг преображаются и уже не радуют Самгина, а страшат и пугают его, напоминая «красную чешую на спине чудовища» (XX, 633). А само чудовище неожиданно, но так естественно в этом молчании, установившемся среди «зрителей» при виде его, вдруг оживает и ползет молча, но, «наполняя воздух неестественным шорохом», и этот «странный шлифующий шорох, приближаясь, становился все гуще». Отметим, что с этого момента зрительные образы в описании массы как бы вытесняются, уступая место образам звуковым, трансформирующимся то в хорошо знакомый Климу «мотив похоронного марша «Вы жертвою пали» (XX, 633), то в «стирающие» вздохи и шепоты угрюмых, даже грозных «профессиональных зрителей», то в шлифующие звуки шагов по камням мостовой. В картине, рисуемой Горьким, исчезает краска и безраздельно начинает господствовать звук, который «все зачеркивает, стирает, шлифует».

Так создается фон, на котором будет нарисован исторический фрагмент, нащупывается его колорит, определяется цветовая и звуковая гамма, в которой решается сложнейшее живописное задание — сочетание двух красок — *черной* (черный Левиафан толпы) и *красной* (красная чешуя флагов на спине чудовища) и сочетание двух звуков — величаво колеблющегося звука похоронного марша, который сотни людей пели нестройно и точно все время повторяя одни и те же слова «Вы жертвою пали», и звука, передающего шорох десятков тысяч ног, который зачеркивал, стирал эти не дающие покоя Самгину слова.

В центре фрагмента, выполненного в распространенной в монументальной живописи манере центральной композиции, — гроб с телом Николая Баумана, который несут на плечах такие обычные для этих форм живописи «люди неестественно высокого роста» (XX, 635). Рядом с гробом — жена Баумана, — строгая, подтянутая, решительная, выписанная в той же цветовой гамме, что и весь основной тон фрагмента: «черноволосая женщина», одетая в черное, но обвязанная «крест на крест красными лентами, выделяющимися на черной одежде и еще резче освещающими ее «бледное лицо, густые нахмуренные брови» (XX, 635).

Но монументальность и обобщенность в изображении этой остро и выразительно выписанной группы достигается тем, что тонкий аналитик Горький тотчас же индивидуализирует созданную им обобщенную картину, выделяя из группы хорошо знакомые и такие ненавистные Сам-

гину фигуры Пояркова, Алексея Гоги́на, Любаши Сомовой, Гогиной, много других и, разумеется, прежде всего фигуру Степана Кутузова. «Эту группу, — пишет Горький, — вместе с гробом впереди ее окружала цепь студентов и рабочих, державших друг друга за руки, у многих в руках револьверы. Одно из крепких звеньев цепи — Дунаев, другое — рабочий Петр Заломов, которого Самгин встречал и о котором говорили, что им была организована защита университета, осажденного полицией» (XX, 635).

Композиционно центр фрагмента решен очень точно: гроб и группу, его окружающую, Горький смело и остро противопоставляет одинокой фигуре Самгина, сжимающего дрожащую руку жены и чувствующего, «как эта дрожь передается ему, мешает сердцу биться и, подкапываясь к горлу судорогой, затрудняет дыхание» (XX, 633).

Что хочет, что может он, Клим Самгин, что хотят, что могут они, эти люди, несущие тело павшего борца? Вот вопросы, на которые Горький отвечает одновременно и внутренним монологом Клим: «Жертвы, да?» — разорванно думал он, сняв шляпу. Исааки, — думал он, вспоминая наивное поучение отца. Последняя жертва!» (XX, 633), и злобной мыслью его, отлившейся в полные бессилия слова: «Человек полтора-ста, двести, — не больше» (XX, 635), и общей композицией всего центра фрагмента, изображающего монолитную группу, в которой даже Клим почувствовал внутреннюю стройность и согласованность... согласованность, которая делала незаметной отсутствие духовенства, колокольного звона и всего, что обычно украшает похороны человека».

Ответ на вопрос о том, что хочет, что может он, Клим Иванович Самгин, Горький уточняет вторым планом фрагмента, очень тонко развивающим его центральную тему. Именно тут, на втором плане, как бы разрабатываются вариации ведущей темы, определяющей идейную тональность всей исторической картины. Самгин упорно ждет успокаивающего слова, которое бы совершенно точно определило для него настроение пугающей и ненавистной ему толпы, наконец, улавливает его в ответе какого-то безымянного человека на вопрос красноречивой бабы «Батюшки, да кого же это хоронят?»: «Революцию, тетка» (XX, 636) и отзывается на нее по-самгински перевернутой и, разумеется же, контрреволюционной по сути сентенцией: «Как это глубоко, исчерпывающе сказано: революцию хоронят!... Да, несут в могилу прошлое, изжитое. Это изумительные шествия — апофеоз общественного движения. И этот шлифующий шорох, — не механическая работа ног, а разумнейшая работа истории» (XX, 636).

Ответ на вопрос о том, чего хотят, что могут эти сотни тысяч людей, идущих за гробом борца, Горький разрабатывает опять-таки в удивительной сцене второго плана, которая, сливаясь с центральным образом фрагмента, окончательно уточняет ее идейную тональность: «Вокруг гроба вскипело не быстрое, но вихревое движение, и гроб — бесформенная масса красных лент, венков, цветов — как будто поднялся выше; можно было вообразить, что его держат не на плечах, а на руках, взброшенных к небу. Со двора консерватории вышел ее оркестр, и в серый воздух, под низкое, серое небо взвилась величественная музыка марша «На смерть героя» (XX, 637).

«Самгина незаметно оттеснило налево, к Арбату, но это было как раз то, что он хотел» (XX, 639) — этой авторской репликой Горький спокойно как бы завершает картину похорон, подчеркивая ею еще раз и мощь революционного движения, которое он оценивает как уже неодолимое, и ничтожество Клим Самгина — человека, который сегодня успокоился, вообразив, что он присутствует на похоронах революции,

но который завтра будет сметен этой гигантской, все уничтожающей на своем пути лавиной. И уже ни самгинское «Да был ли мальчик-то?», ни лютовское озлобленно-беспомощное «хи-хи», дважды уловленное Климом (XX, 640) — ничто не может изменить того, что было беспощадно запечатлено Горьким в историческом фрагменте: нарастание революционного движения масс и злобное бессилие «зрителей», вызванное и предопределенное этим исторически неодолимым движением. Не случайно же, натолкнувшись на строительство баррикады, в самом начале третьего тома, Клим, как, впрочем, и много раз до этого, как неоднократно потом, еще раз убеждается в несостоятельности своих исторических прогнозов относительно дальнейших судеб революции.

Сопоставление сцены, ^ирисующей похороны Баумана, со свидетельствами современников дает очень интересный материал для суждений о принципах подхода Горького к историческим фактам, отбираемым им для своего повествования.

Разумеется, в горьковском фрагменте легко устанавливается точное знание фактов, воспроизводящих картину похорон Баумана. Оно определило и документально восстановленный на этих страницах маршрут похорон, и верно выделенные этапы скорбной церемонии, и исторически точно воспроизведенные важнейшие перипетии, через которые пришлось пройти демонстрантам.

Разумеется, во фрагменте, написанном очевидцем, весьма полно восстановлено общее героическое настроение масс, предопределившее величие нарисованной писателем картины.

И все же всякая попытка судить горьковский фрагмент по законам историко-мемуарного или даже просто исторического жанра была бы ошибочной. Горький не претендует во фрагменте, как, впрочем, и в созданной им в романе грандиозной исторической фреске в целом на исчерпанность запечатлеваемых им исторических картин. Напротив, кажется, будто он становится нарочито скупым и сдержанным живописцем, как только исторические факты врываются в его повествование. И объясняется это тем, что исторические факты его интересуют не столько своей конкретностью, сколько всеобщностью: как эти явления и закономерности действительности вскрывают, как и в какой мере определяют процесс формирования характера того исторического человека, который всегда оставался главным объектом исследования Горького-художника.

Этим специальным интересом Горького к внутренней жизни исследуемого им исторического человека и определяются те особенности исторического живописания, на которые мы стремились указать.

М. ГОРЬКИЙ И ПРОБЛЕМА ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

П. Я. Корж

Деятельность великого пролетарского писателя М. Горького в области литературной критики, истории и теории литературы широка и многогранна. В его работах нашли глубокое научное обоснование и раскрытие основополагающие принципы социалистического реализма, важнейшие вопросы марксистско-ленинской эстетики. В исключительном многообразии интересов Горького-критика и теоретика немалое место занимала проблема художественно-исторической литературы, в том числе и исторического романа.

Некоторые стороны этой проблемы неоднократно затрагивались во многих работах (в частности, в тех, которые посвящены изучению места и значения Горького в литературном процессе, а также путей развития советского исторического романа и творчества отдельных художников, плодотворно выступавших в этом жанре), хотя в целом она и не стала предметом специального исследования. Не претендуя на всесторонний анализ данной проблемы, остановимся лишь на тех ее аспектах, которые, во-первых, связаны с отношением Горького к задачам и целям воссоздания исторического прошлого средствами искусства, во-вторых, указывают на его роль в становлении советского исторического романа и, наконец, раскрывают понимание великим писателем специфики этого жанра.

История — объект постоянного внимания Горького. Но особый интерес к ней он проявляет после Великого Октября, ознаменовавшего собой начало новой эры в истории человечества. «Революционный дух новой истории»¹, по выражению Горького, проник во все уголки необъятной страны, миллионы людей стали активными участниками грандиозных событий, преобразующих мир. Невиданный подъем общественного самосознания пробудил повышенный интерес к прошлому. Свершившаяся революция воспринималась как закономерный результат развития человечества.

В обстановке новой действительности Горький настойчиво подчеркивает необходимость всесторонне осваивать опыт предшествующих поколений, глубоко изучать прошлое как непременное условие для понимания смысла событий настоящего и уяснения «прямых путей к целям будущего» (XXVI, 172). Ставя вопрос, почему надо знать «земли родной минувшую судьбу», Горький отвечал: «Настоящее связано с прошлым так же, как детство и отрочество с юностью. Прошлое учит, чего мы должны избегать, что враждебно или бесполезно для нас, против чего мы должны бороться, что нам следует уничтожить.

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. XXV. ГИХЛ, М., 1953, стр. 276. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

Прошлое указывает нам, что в нем ценно для нас и должно быть взято, освоено нами как основа дальнейшей работы...» (XXVII, 489). И далее: «Знать прошлое — необходимо, без этого знания заплутаешься в жизни и можешь снова попасть в то грязное, кровавое болото, из которого вывело нас на широкий прямой путь к великому счастливому будущему мудрое учение Владимира Ильича Ленина» (XXVII, 475).

В целях широкого исторического образования трудящихся М. Горький задумывает подготовку целого ряда специальных изданий, охватывающих различные стороны политической, общественной и культурной жизни народа в прошлом. К их числу относится замысел подготовить серию книг о гражданской войне в СССР. Это многотомное издание, как полагал Горький, должно было развернуть перед широкой массой трудящихся грандиозную картину начала новой истории, историю «победы великой правды, воплощенной в рабочем классе» (XXV, 276). Авторский коллектив «Истории гражданской войны», помимо историков и военных специалистов, включал большую группу наиболее крупных писателей, которым отводилась важная роль, что обуславливалось характером и особенностями издания. Это, по мнению М. Горького, должна быть «идеальная книга для массового читателя», «идеальная по своей простоте, яркости, картинности, по силе ее действия на разум и воображение» (XXX, 135). Неоднократно возвращаясь к определению специфики намеченного издания, он уточняет ранее выдвинутые требования — придать «Истории...» «эмоциональную заразительность художественного произведения» — и замечает, что такая работа обогатит писателей новыми темами для произведений искусства¹. Затем возникает намерение создать «Историю фабрик и заводов», которая бы раскрывала важнейшие этапы роста промышленности и пролетариата, развитие его классового самосознания. По такому же принципу предполагалось издание книги под названием «История деревни». Словесной иллюстрацией этой «Истории...» должна была, по замыслу Горького, явиться «Библиотека колхозника», состоящая из художественных произведений. Другим литературным начинанием, составленным из романов и повестей русских и зарубежных авторов, была «История молодого человека XIX столетия». Великий писатель вынашивал планы новых тематических сборников — «Истории крестьянина», «Истории женщины», — указывал на их познавательное и воспитательное значение.

Таков далеко не полный перечень исторических и литературных начинаний Горького, направленных на приобщение широких масс трудящихся к историческим знаниям, на воспитание народа, особенно молодежи, на передовых традициях прошлого. Вполне понятно, что Горький — художник слова особенно большие и ответственные задачи в связи с этим возлагал на произведения искусства, на художественно-историческую литературу. «Подлинную историю человека пишет не историк, а художник» («Литературное наследство», т. 70, стр. 482), — говорил он. «Есть художники, — подчеркивал писатель в другом месте, — которые обладают искусством изображать правду жизни гораздо совершеннее, чем это доступно историкам, заслужившим титул «великих» (XXVI, 216).

Но Горький не ограничивался тем, что акцентировал внимание на актуальности осмысления прошлого средствами искусства. Весь сложный процесс поисков новых принципов изображения историче-

¹ Литературное наследство, т. 70. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Изд-во АН СССР, М., 1963, стр. 527. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

ской действительности, утверждение новой тематики и проблематики, освоение разнообразных жанровых форм и др. — все это осуществлялось при ближайшем участии великого художника и авторитетного наставника советских литераторов.

Еще в первые годы после Октября Горький выступает со статьей «Инсценировка истории культуры» (1919), в которой обстоятельно излагает содержание и особенности целого ряда предполагавшихся представлений (живых картин, пантомим, пьес и сценариев), «которые в общей связи дали бы зрителю наглядное и ясное понимание истории духовного и физического развития человечества, истории общечеловеческого творчества и труда»¹. Этот поистине колоссальный замысел должен был охватить около трехсот тем и «развернуть перед зрителем полную картину прошлого — картину всего, что он должен принять и развивать дальше, и все то, что затрудняло рост его разума, его воли, и что потому он должен отбросить от себя»².

Предложенная в статье программа, как и намеченные пути ее художественного воплощения, имела принципиально важное творческое значение. Она способствовала не только решению вопроса, связанного с созданием нового театрального репертуара, что прежде всего имел в виду автор, но и намечала обширную тематику для всех видов исторического жанра на много лет вперед.

С идеей художественного воссоздания исторического прошлого человечества, в частности истории русского народа, изложенной в указанной статье, органически связана работа Горького над темой крестьянского движения, возглавляемого Степаном Разиным. Личность этого «вольного сокола» давно волновала воображение писателя. Еще в рассказе «Коновалов» (1897) он изобразил исключительно выразительную сцену, связанную с чтением книги Костомарова «Бунт Стеньки Разина» и показывающую удивительное «перерождение» главного героя рассказа под влиянием услышанного, его реакцию на трагическую судьбу, постигшую славного атамана. В 1921 году Горький создает киносценарий «Степан Разин», в котором нарисовал колоритные картины народного возмущения и борьбы, романтически приподнятый образ вождя казацкой вольницы. Внимание писателя сосредоточивалось и на других периодах далекого прошлого, свидетельством чего является его намерение написать историческую пьесу о времени Павла I под названием «Нос», историко-биографическое произведение о Гарибальди.

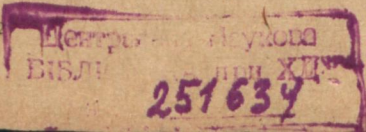
Горький всячески поддерживал и одобрял разработку исторических сюжетов другими художниками слова. Перед отъездом А. Чапыгина в Харьков в 1918 году он советовал ему взяться за написание сценария из истории древней Руси. «Ваш «Белый скит» и «На лебяжьих озерах», — говорил Алексей Максимович, — имеют в себе некоторое тяготение к истории. Так вот! Напишите для кинематографа о Феодосии Печерском. Время интересное. Князь киевский, половцы, а кроме того, и святые отцы пусть попрыгают на сцене»³. Изучение О. Чапыгиным исторических источников, начатое по совету своего наставника и учителя, привело, как известно, к созданию пьесы о князе Олеге Святославиче — «Гориславич» (1919).

Работа А. Чапыгина над романом «Разин Степан» также осуществлялась с одобрения Горького. Он горячо поддерживал и замысел

¹ М. Горький. Инсценировка истории культуры. «Звезда», 1937, № 6, стр. 6.

² Там же, стр. 7.

³ А. Чапыгин. Беседы с М. Горьким. — В кн. «О Горьком — современники». М., 1923, стр. 26.



писателя написать новую книгу о второй половине XVII века, названную юридическим термином того времени — «Гулящие люди».

Горький советовал обратиться к историческому материалу К. Федину, А. Фадееву, Л. Никулину, с большой заинтересованностью следил за творческой практикой таких писателей, как А. Толстой, Ю. Тынянов, О. Форш, С. Сергеев-Ценский, Г. Шторм, К. Тренев, В. Иванов и др., работавших над художественным воссозданием прошлого в различных видах исторического жанра—романе, повести, комедии, драме.

Поддерживая и поощряя первые опыты советских писателей в области исторического жанра, Горький нацеливал их на разработку наиболее поучительных страниц прошлого, на освещение важнейших общественных, классовых, социальных явлений. Первостепенная важность этого для советского искусства обуславливалась тем, что, как говорил Горький, художественная литература прошлого «не обратила должного внимания на бури классовых драм, на проблемы социального бытия, а предпочла посвятить исключительно мощные силы свои изображению драм личной, индивидуальной жизни» (XXVI, 159).

До Великого Октября трудовой народ не мог знать «подлинной исторической правды о своем прошлом» (XXV, 273). Непреодолимой преградой к этим знаниям была не только почти полная неграмотность населения, но главное — весь бюрократический государственный аппарат, стоявший на страже интересов господствующих классов и ревниво следивший за тем, чтобы подлинные знания не просачивались в гущу трудящихся. Социалистическая революция смела эти преграды. Заревно Октября осветило невиданные дотоле горизонты как грядущего, так и прошлого. Исчезли «запретные зоны», скрывавшие при старом режиме наиболее яркие страницы истории, запечатлевшие высокие взлеты народного духа, поучительные примеры бескомпромиссной борьбы социальных низов против своих угнетателей. Искусство социалистического реализма получило возможность всесторонне раскрыть творческие силы народа, показать его как главную, определяющую силу исторического процесса.

Горький неоднократно касался вопроса, связанного с тематикой и развитием историко-биографического жанра. Еще в дооктябрьское время он обращается к Г. Уэллсу, Р. Роллану, С. Цвейгу, Нансену и другим крупнейшим писателям подготовить и выпустить в издательстве «Парус» серию книг для юношества, посвященных жизни выдающихся деятелей науки, культуры, освободительного движения (Эдисона, Бетховена, Диккенса, Байрона, Шелли, Колумба, Гарибальди, Жанны д'Арк и др.). Рассматривая отечественную и зарубежную беллетристику XIX века, Алексей Максимович отмечал, что она «не пользовалась как материалом своего творчества биографиями наиболее крупных и характерных людей эпохи. Она почти не уделяла своего внимания деятелям французской революции или красочным «героям» наполеоновских войн. Казалось бы, что творческую силу романистов, их, так сказать, ремесленные симпатии должны были привлечь к себе столь яркие фигуры, как, например, граф Мирабо или Дантон, Роберт Оуэн, Сен-Симон или Гракх Бабёф, как знаменитый революционер в области науки—химик Лавуазье или не менее знаменитый физик Фарадей, выходец из рабочего класса, как Михаил Ломоносов и другие люди этого ряда,—люди, которые фактом бытия и творчества своего говорили о том, какие могучие силы скрыты в темной массе трудового народа» (XXVI, 159). Как известно, намерения Горького получили реализацию в популярной серии книг «Жизнь замечательных людей».

Великого пролетарского писателя глубоко интересовала разработка советской художественно-исторической литературой интернациональной тематики. Он много делал для того, чтобы в искусстве социалистического реализма заняли надлежащее место произведения, посвященные дружбе и братству народов СССР. В заключительном слове на съезде писателей Алексей Максимович говорил о том, что «...нужно бы организовать в Москве «Всесоюзный театр», который показал бы на сцене, в драме и комедии, жизнь и быт национальных республик в их историческом прошлом и героическом настоящем... Литераторы и ученые национальных республик должны написать истории своих стран и государств,— истории, которые ознакомили бы народы всех республик друг с другом» (XXVII, 342).

Неоднократно касался Горький истории украинского народа. На собрании деятелей культуры и литературы в 1916 г. он говорил, например: «Я обращаюсь к вам с просьбой начать выпуск специальной книги по истории Украины, которая будет своеобразной энциклопедией. Русский народ и все народы России необходимо ознакомить в популярной форме с прошлым украинского народа... необходимо ярко и красочно отобразить думы, стремления и надежды украинского народа. В этой книге следует рассказать о великих героях украинского народа, настоящих народных героях, которые в борьбе против угнетателей отдали свою жизнь. Я напому лишь одно имя, навеки овеянное славой, — Устим Кармелюк»¹.

Естественно, что обращение литератур народов СССР, в частности украинской, к историческому жанру находит со стороны Горького понимание и поддержку. В письме, разосланном накануне I съезда писателей в национальные писательские организации, Алексей Максимович отмечал: «Необходимо взаимно обмениваться знанием прошлого, для всех союзных республик нужно, чтобы белорусы знали, что такое грузин, тюрк и др. А все другие знали, что такое украинец, белорус, узбек, татарин и т. д.»². Встреча с Горьким группы украинских писателей в 1935 году вылилась в большой принципиальный разговор о проблемах советского искусства, в том числе и исторической романистики. Как вспоминает П. Панч, Алексей Максимович говорил: «А почему вы не пишете романов на исторические темы?.. История Украины, как никакая другая, исполнена исторической борьбы за свое освобождение, за свою свободу. Об этом надо писать, и много писать. Пусть знают современники, какой ценой досталась теперешняя независимость»³.

Именно под влиянием Максима Горького была начата П. Панчем работа над романом, озаглавленным впоследствии «Клокотала Украина». С одобрением отнесся Алексей Максимович и к творческим планам И. Ле, который решил обратиться к художественному воссозданию прошлого Украины. Ознакомившись с замыслом украинского писателя создать цикл исторических романов под общим названием «Украина», Горький высказал пожелание несколько расширить наметенный план. После критических замечаний по поводу того, что уже сделано на Украине в области художественно-исторической литерату-

¹ Братерство культур. Збірник матеріалів з історії російсько-українського культурного єднання. Держлітвидав, К., 1954, стр. 232.

² Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, стр. 43.

³ П. Панч. Вдячні нащадки. «Україна», 1954, № 1, стр. 10.

ры, он, отмечает И. Ле, «с особым вниманием и остротой говорил о том, что нужно еще сделать»¹.

Определяя задачи литературы социалистического реализма на Первом Всесоюзном съезде писателей, М. Горький видел одну из важнейших ее задач в воспитании высоких чувств гражданственности, советского патриотизма, в чем, разумеется, немалую роль должны были сыграть произведения на историческую тематику. «Развитие революционного самосознания пролетариата, его любви к родине, созданной им, и защита родины,— говорил Алексей Максимович,— одна из существенных обязанностей литературы» (XXVII, стр. 319). Особенно возросли эти функции советского искусства в период активизации империалистической реакции, черных сил фашизма. Великий пролетарский писатель рекомендует советским художникам слова «серьезно подумать о необходимости создания «оборонной» литературы, ибо фашизм усердно точит зубы и когти против нас...» (XXVII, 526).

Как видим, задачи, выдвинутые М. Горьким перед советской художественно-исторической литературой, велики и разнообразны. Этим определяется и широта ее тематических горизонтов, и богатство жанровых форм, способных художественно ярко и убедительно донести до советского читателя и зрителя все величие исторического опыта народа и заключенный в этом опыте поучительный смысл. И все же преобладающее место в интересах Горького занимает господствующая форма исторического жанра — роман. Именно роману с его неисчерпаемыми художественными возможностями он уделяет особое внимание. Об этом говорят и его многочисленные высказывания об исторической беллетристике XIX века, и тот неослабевающий интерес, который проявлял он к творческой деятельности А. Чапыгина, А. Толстого, Ю. Тынянова, О. Форш и других романистов.

М. Горький всегда критически отзывался об историческом романе в русской литературе XIX века, представленном «Вальтер Скоттами из Калуги и Конотопа», отмечая его низкий художественный и познавательный уровень, указывая на полное отсутствие в нем историзма, если речь шла о явлениях, характеризующих упадок буржуазного искусства вообще и исторической беллетристики в частности.

Подлинный расцвет исторического романа, делал вывод Горький, возможен лишь на основе революционного понимания истории. В решительной переоценке прошлого с позиций марксистско-ленинской методологии, в новых принципах его раскрытия он видел главный смысл обращения к истории и, естественно, предпосылку ее правдивого, реалистического отображения. «Нам необходимо,— говорил он,— знать все, что было в прошлом, но не так как это уже рассказано, а так, как все это освещается учением Маркса—Ленина...» (XXVII, 333).

Горький с радостью поддерживал литературные явления, которые свидетельствовали о новом способе художественного мышления. Он сразу же увидел и отметил новизну романа А. Чапыгина «Разин Степан», в котором обозначился совершенно иной, по сравнению с дореволюционной литературой, искажавшей образ народного мстителя, подход к теме крестьянского движения и его вождя. Заслуга А. Чапыгина заключалась прежде всего в том, что он раскрыл социальные истоки протеста, нарисовал многокрасочные картины народной жизни, воспел героиню народной борьбы. Его книга была, пожалуй, первым в советской литературе «романом масс», созданным на материале прошлого. Горький дает высокую оценку ее художественным качест-

¹ Иван Ле. В снопі дозріває. «Радянський письменник», К., 1960, стр. 318, 319.

вам, языку, отмечает глубокое проникновение писателя в дух эпохи, его умение ярко воссоздать исторический колорит. «Такой поистине исторической книги в литературе нашей,— заключал Горький,— еще не было» (XXX, 5).

Положительную оценку получает у Горького и работа О. Форш в области художественно-исторической прозы. Он одобительно говорит об «Одеты камнем» как одной из книг, «кои начинают на Руси подлинный исторический роман», «значительнейшей вещью» называет «Современники», поддерживает замысел писательницы создать роман о Н. И. Новикове, выражая уверенность, что это О. Форш «хорошо удастся», поскольку у нее «удивительно тонко развита интуиция в понимании прошлого» («Литературное наследство», т. 70, стр. 584, 589).

Не остались вне поля зрения Горького и произведения Ю. Тынянова («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара»), Г. Шторма («Повесть о Болотникове», «Труды и дни Михайла Ломоносова») и др.

Восторженно встретил великий пролетарский писатель появление «Петра I» А. Толстого как книгу — надолго» (XXX, 280).

Романы А. Толстого, А. Чапыгина, Ю. Тынянова, О. Форш были для Горького как бы вехой, обозначающей начало новой эпохи в развитии исторического жанра, эпохи, ознаменованной принципиально новым пониманием истории и успешными поисками новых способов ее художественного раскрытия. В них проявилось то отличительное качество, которое Горький охарактеризовал как умение смотреть на прошлое «с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего» (XXVII, 12) и которое было одним из важнейших признаков искусства социалистического реализма.

В 1930 г. Алексей Максимович уже мог дать обобщающую характеристику советскому историческому роману как явлению новаторскому. В статье «О литературе» он писал: «Незаметно, между прочим, у нас создан подлинный, высокохудожественный исторический роман... превосходный роман А. Н. Толстого «Петр I», шелками вытканый «Разин Степан» Чапыгина; талантливая «Повесть о Болотникове» Георгия Шторма, два отличных, мастерских романа Юрия Тынянова — «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» и еще несколько весьма значительных книг из эпохи Николая Первого. Все это поучительные, искусно написанные картины прошлого и решительная переоценка его. Я не знаю в прошлом десятилетия, которое вызвало бы к жизни столько ценных книг. Повторяю еще раз: создан исторический роман, которого не было в литературе дореволюционной, и молодые наши художники слова получили хорошие образцы, на которых можно учиться писать о прошлом...» (XXV, 254).

Создание таких «образцов», утверждение в советском историческом романе новых идейно-эстетических принципов, свойственных искусству социалистического реализма, было сопряжено с немалыми трудностями. Они заключались не только в решительном преодолении идеалистических представлений и «технологии» старой, буржуазной беллетристики, но и вульгаризаторских тенденций, проявлявшихся в литературной критике и историографии 20-х годов. Известна в этом смысле роль Пролеткульта, теоретические установки которого были прямо противоположны идейно-художественным устремлениям молодой советской литературы, в частности, освоению ею опыта прошлого. Отрицала значение исторического романа и рапповская критика, то объявляя его ложным видом словесного искусства, то усматривая в нем уход от современной действительности. Подобное упрощенчество было глубоко чуждо М. Горькому, находилось в противоречии с его взгля-

дами на природу исторического жанра, призванного сыграть важную познавательную роль, ускорить и углубить, по выражению великого пролетарского писателя, «культурно-революционное воспитание масс», помочь в решении таких важнейших идейно-творческих проблем, выдвинутых перед советским искусством, как проблема взаимоотношений человека и общества, личности и народа, роли народных масс в истории и др.

Исторический жанр приобретал, в понимании М. Горького, значение важного литературного участка и в ином плане. Заботясь о консолидации писательских сил, о привлечении на сторону социализма передовых художников старшего поколения, субъективно сочувствующих всему тому, что было связано с созданием нового мира, Горький видел плодотворность вхождения их в современность именно через историю, воспринимаемую с позиций нынешнего дня. Работа над историческим материалом, по мнению Горького, была полезной и для молодых писателей, общим недостатком которых он считал не только «слабость техники», но и «отсутствие исторических знаний» (XXX, 343). Но решающим в оценке исторического жанра была, пожалуй, та его роль, которая вытекала из общественной функции искусства, как она понималась великим пролетарским писателем, и задач культурного строительства в советской стране. А отсюда сознательная установка Горького на то, чтобы «поддержать, раздуть огонек», как писал он О. Форш («Литературное наследство», т. 70, стр. 584).

Однако это нисколько не противоречит исключительно требовательному отношению Алексея Максимовича к работе собратьев по перу. Так, например, познакомившись с рукописью второй части романа «Гулящие люди» А. Чапыгина, к которому он постоянно проявлял уважительное отношение, Горький сделал следующие выводы: «...черновик, набросанный поспешно и небрежно».

Впечатление это внушается преобладанием материала речевого, диалогического в ущерб материалу вещному, описательному, изобразительному...

Первые главы сильно растянуты, но не дают ясного представления о «гулящих людях», о «народе», о причинах медного бунта... Сожалею, что не могу сказать ничего более утешительного для вас, да и для себя, ибо вы знаете, как глубоко волнует меня ваша работа» («Литературное наследство», т. 70, стр. 668).

Сердечная теплота в сочетании с высокой взыскательностью проявлялась у Горького и в отношениях с другими писателями. Показательными в этом отношении могли бы быть его отзывы на рукописи таких произведений, как «Поэт и чернь» С. Сергеева-Ценского, «Три цвета времени» А. Виноградова, «12 молодцов из табакерки» В. Иванова и др.

Многочисленные высказывания Горького, как и вся, так сказать, номенклатура литературных фактов, привлеченных им по затронутой проблеме, свидетельствуют о том, что существеннейшей жанровой чертой исторического романа было, в его представлении, отношение к изображаемому как действительности исторической, отошедшей в прошлое, и, таким образом, невозможность лично авторского восприятия эпохи, ставшей объектом художественного осмысления и воссоздания. Указанный признак был, надо полагать, одной из причин того, что М. Горький даже такое свое произведение, как эпопея «Жизнь Клима Самгина», в которой отображены важнейшие исторические события в России на протяжении сорока предоктябрьских лет и нарисо-

ваны фигуры многих реальных исторических личностей того времени, не относил к историческому жанру.

Вместе с тем, как видно из письма к А. Фролову по поводу его пьесы «Черемуха», важным критерием исторического произведения М. Горький считал наличие в нем подлинных лиц, выражающих собою поступательное движение истории, ее деятельные силы¹. Алексей Максимович писал: «Историческими» называются литературные произведения, в которых действуют люди, известные истории, ее активное начало». Упомянутая пьеса не заслуживала такого названия, потому что в ней представлены «обыватели—балласт истории»². Понятно, что такая установка на непременно раскрытие передовых общественных сил, определяющих исторический прогресс, имела принципиально важное значение для понимания задач, встающих перед историческим жанром в советской литературе, и выражала одну из его существенных черт.

Ориентация на изображение людей, известных истории, разумеется, предполагала историчность, документальность основы произведения. Не случайно, как вспоминает А. Чапыгин, Горький подчеркивал, что «исторический сюжет, изображенный художником слова по настоящим историческим документам, равен современности»³. Характерной в этом отношении является и переписка Горького с А. Чапыгиным, А. Толстым, А. Виноградовым во время их работы над романами «Гулящие люди», «Петр I», «Три цвета времени», в которой Алексей Максимович обнаружил и блестящее знание каждой из эпох, над которыми трудились писатели, и дал им немало ценных советов относительно художественного освоения конкретного исторического материала.

Но действительность, «какова бы она ни была», — подчеркивал Горький, — «только материал» для художника («Литературное наследство», т. 70, стр. 485). Ее обобщение, типизация без художественного осмысления, без творческой фантазии невозможны. Художественность без вымысла «не существует» (XXIV, 488). Без «выдумки» — «нет искусства» (XXVI, 223).

Призывая ценить творческое воображение как средство создания художественной правды, Горький однако предостерегал против безудержного фантазирования, не опирающегося на факты жизни. Весьма показательна в этом плане переписка Алексея Максимовича с К. Фединым в пору его творческой молодости. Автору романа «Города и годы» казалось, что те части его книги, которые представляют собой «чистый вымысел», якобы «производят большее впечатление на читателя». М. Горький резонно возражал против такого заблуждения молодого художника, подчеркивая, что «...все это не «чистый вымысел», а именно та подлинная реальность, которую создает лишь искусство, та «вытяжка» из действительности, тот ее сгусток, который получается в результате таинственной работы воображения художника» («Литературное наследство», т. 70, стр. 484, 485). Горький рассматривал поэтическую фантазию как сложный творческий процесс, помогающий художнику выявить внутренние связи явлений жизни, их сущ-

¹ Пожалуй, единственным романом, который причислялся Горьким к разряду исторических и в котором, как известно, не фигурируют реальные исторические личности, был «Чайковский» Е. Гребенки. Но «уступка» эта, надо полагать, делалась сознательно — исходя из определенной историчности книги, ее несомненной реалистической направленности. (См. Е. К. Пешкова. Алексей Максимович и Максим Алексеевич. «Юность», 1963, № 3, стр. 68).

² «Театр», 1954, № 11, стр. 61.

³ А. Чапыгин. Беседы с М. Горьким. — В кн. «О Горьком — современники». М., 1928, стр. 26.

ность. «Вымыслить,— писал он,— значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ...» (XXVII, 312).

С проблемой художественной правды тесно связана и проблема языка, приобретающая в историческом романе особо важное значение, поскольку здесь речь идет о специфических средствах воссоздания исторического колорита, типизации характеров исторических лиц и вымышленных персонажей, представляющих определенную эпоху. М. Горький высоко ценил умение писателя проникнуть в дух изображаемого времени, знание особенностей его языка. По воспоминаниям К. Федина, он, например, восхищался тем, что А. Чапыгин в пьесе «Гориславич», «как волшебник, перешагнул через тьму времен и заговорил языком XII века так, точно всосал его с материнским молоком», однако тут же замечал: «Непосвященный даже не уразумевает. Поставить ее в театре нельзя. Да и прочитать едва ли возможно»¹. Пристально следя за творческой практикой писателей, выступающих в области исторического жанра, М. Горький решительно выступал против чрезмерной архаизации языка, против увлечения словами и выражениями, непонятными современному читателю, справедливо усматривая в этом нарушение художественности произведения.

Горький последовательно отстаивал глубокий реализм исторического романа. Он выдвигал перед художниками, обращавшимися к прошлому, требование «строго держаться суровых указаний исторической правды...»².

Важнейшим признаком реалистического искусства, определяющим степень его правдивости, Горький считал историзм. Естественно, что в произведениях о прошлом историзм приобретает исключительное значение. Основанный на марксистско-ленинском понимании законов общественного развития, он является неотъемлемым принципом социалистического реализма и составляет самую сущность художественно-исторической литературы.

Перечисляя сочинения ряда исторических романистов XIX века, Горький характеризовал их как явление «малоценное и малоисторическое». Иными словами: подчеркивал ограниченность историзма произведений этих писателей, обусловленную их методом, идейно-эстетическими позициями, их исторической концепцией. Эта ограниченность приводила к непониманию подлинных закономерностей и движущих сил исторического процесса, к неумению понять и раскрыть ведущие тенденции определенной эпохи.

Ярким примером марксистского анализа исторических процессов явилось творчество Горького. Историзм нового типа проявился еще в дооктябрьских монументальных хрониках великого писателя. С особой силой он раскрылся в его крупнейших произведениях советского времени — в романе «Дело Артамоновых», в эпопее «Жизнь Клима Самгина».

Всей своей художественной практикой и литературно-критической деятельностью Горький учил советских художников слова историзму мышления как в оценке современной действительности, так и событий прошлого. Такой подход к явлениям жизни давал возможность глубоко осознавать и художественно осваивать узловые, главенствующие факты бытия, видеть историческую перспективу, ведущие тенденции общественного развития, постигать диалектику истории.

¹ К. Федин. Горький среди нас. Двадцатые годы. ГИХЛ, М., 1943, стр. 133—134.

² «Звезда», 1937, № 6, стр. 8.

В 1930 году Горький писал: «Молодая литература наша с каждым годом все более могуче и быстро расширяет поле своего зрения. Никогда еще искусство слова не служило так усердно и так успешно делу познания жизни» (XXV, 256).

В расширении горизонтов советского искусства, углублении его познавательных возможностей немалая роль принадлежит и произведениям исторического жанра. Не случайно «тягу к историческому роману» М. Горький отмечал как явление «знаменательное» («Литературное наследство», т. 70, стр. 664). Великий пролетарский писатель видел задачу этого вида литературы, художественно воссоздающего прошлое, не только в критике старого мира, но и в показе передовых сил общественного прогресса, раскрытии исторических истоков революции и, таким образом, в утверждении новой действительности. Именно в этом, по мнению Горького, заключалась глубокая связь произведений исторического жанра с современностью.

М. ОЛЬМИНСКИЙ и М. ГОРЬКИЙ
(Из истории марксистской критики начала XX века)

В. А. Мосенцев

Тема «М. Ольминский и М. Горький», как показывают опубликованные и хранящиеся в архивах материалы, открывает дополнительные возможности для конкретно-исторического и типологического исследования закономерностей литературного процесса, в частности, путей становления ранней марксистской критики в России.

Эта тема еще не стала объектом специального изучения, хотя и горьковеды, и те исследователи, чьи научные интересы преимущественно связаны с историей марксистской критики, все чаще и чаще прибегают к сопоставительной характеристике публицистических и литературно-критических работ Горького и Ольминского. В этом смысле среди большого числа хорошо известных исследований о родоначальнике пролетарской литературы выделяется, например, книга А. Овчаренко «Публицистика М. Горького» (1965 г.).

Успехи современного горьковедения, которое имеет прочную фактографическую и историографическую основу, и резко обозначившиеся, особенно за последнее десятилетие, сдвиги в изучении марксистской литературной критики, убеждают в том, что одной из очередных задач является создание итогового труда «М. Горький и марксистская критика начала XX века».

В данной статье речь пойдет лишь о некоторых общих тенденциях, которые обнаруживаются при сопоставлении литературно-критических работ Ольминского и Горького (прежде всего статей о рассказе Чехова «В овраге»), написанных в самом начале XX века. Постараемся выделить те вопросы, которые оказались вне поля зрения исследователей Горького.

В январской книжке журнала «Жизнь» за 1900 г. был напечатан рассказ А. Чехова «В овраге». Он сразу же привлек внимание читателей и критиков. С обстоятельной оценкой рассказа одним из первых выступил М. Горький («Нижегородский листок», 1900, № 29). В начале февраля 1900 г. Горький писал Чехову: «Согрешил и я заметкой по поводу «Оврага», но ее у меня испортил сначала редактор, а потом цензор. Знаете — «В овраге» — удивительно хорошо вышло. Это будет одна из лучших ваших вещей»¹. «...Ваш фельетон в «Нижегор[одском] листке» был бальзамом для моей души, — отвечал Чехов Горькому. — Какой Вы талантливый! Я не умею писать ничего, кроме беллетристики. Вы же вполне владеете и пером журнального человека»².

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., Гослитиздат, 1951, стр. 66—67.

² Там же, стр. 69.

Летом того же года в иркутской газете «Восточное обозрение» (№ 216, 218 и 219) появилась большая статья М. Александрова (Ольминского) «Об А. Чехове и Овсянко-Куликовском», которая, так же как и рецензия Горького, посвящена анализу рассказа «В овраге». Статья была написана в Олекминске Якутской губернии, куда после более чем трехлетнего заточения в Петропавловской крепости и в Крестах (1894—1898 гг.) был сослан Ольминский по делу «Группы народолюбцев»¹. Там, в ссылке (1898—1903 гг.), и началась литературная деятельность народолюбца Ольминского, к тому времени уже пришедшего к марксизму и вскоре ставшего видным большевистским публицистом, талантливым литературным критиком, революционером ленинской школы.

Как видим, рецензия Горького и статья Ольминского увидели свет почти одновременно. Библиографическая рецензия Горького — это живой, непосредственный отклик, написанный по горячим следам, «на одном дыхании»; статья Ольминского, появившаяся спустя примерно полгода, по жанровым признакам несколько отличается от библиографической рецензии, приближаясь к типу полемической, проблемной статьи. Если Горький в то время находился в центре литературной жизни, поддерживал интенсивную переписку с Чеховым, внимательно следил за каждым новым его произведением, то Ольминский, насильно вырванный из сферы активной общественной жизни почти на целое десятилетие (1894—1903 гг.), имел ограниченные возможности для полного ознакомления с творчеством Чехова и критической литературой о нем.

Нас не удивляет легко объяснимая теперь пронизательность эстетической мысли Горького в его рецензиях той поры: «Сирано де Бержерак», «В овраге», «Эд. Эстонье. «Жюльен-Дарто», в памфлете «О писателе, который зазнался». Поражает другое: высокая профессиональная культура критического анализа, свободное владение сложными категориями эстетики, своеобразие индивидуального стиля, — все то, что мы находим в первых литературных опытах Ольминского. Откуда могли появиться эти качества у человека, с 1881 по 1894 год состоявшего в партии «Народная воля»², и полностью отдававшего практической революционной работе? Ответ находим у самого Ольминского: «После переезда из Дома предварительного заключения, в конце января 1896 года, решил использовать годы тюрьмы и ссылки для подготовки к писательской деятельности»³. В чем же проявилась его подготовка к литературно-критической деятельности? Здесь нужно иметь в виду по крайней мере следующее.

В тюрьме, изучив наследие Салтыкова-Щедрина и работы А. Пыпина, М. Лемке, Н. Михайловского, Д. Овсянко-Куликовского, А. Скабичевского, Е. Соловьева-Андреевича, К. Арсеньева, Ольминский составил свой уникальный «Щедринский словарь». Сразу после этого он приступил к работе над книгой «Н. Щедрин в русской критике»⁴. Кроме того, в ссылке написано большое исследование «Свобода печати» и целый ряд статей на литературные темы для «Восточного обозрения»: «Мотивы текущей лирики», «Нарушение воли», «Дешевые журналы», «Цензура переходной эпохи», «Что такое кор-

¹ ЦГИАМ, ДП, 1894, делопр. 7, д. 86, т. 4, л. 256.

² ЦПА ИМЛ, ф. 91, оп. 1, д. 195, л. 8.

³ Там же, д. 28, л. 10.

⁴ Там же, л. 18. Названная книга не была закончена. Очевидно, основное содержание ее вошло в статью «Социалист-утопист в оценке современников». («Образование», 1906, № 12) и в некоторые другие работы Ольминского.

респондент» и др. Добавим к этому, что еще до ареста Ольминский изучил сочинения революционных демократов, в первую очередь Чернышевского. Таким образом, к моменту выхода в свет статьи о Чехове у автора ее была уже солидная «школа», опыт же академического и либерально-народнического литературоведения, и особенно революционно-демократической критики, был, конечно, учтен Ольминским при выработке собственной методологии. Правда, процесс этой выработки для него оказался более сложным и более мучительным, чем для Горького.

То обстоятельство, что Ольминский в течение десятилетия вынужден был находиться в изоляции, когда у всех на глазах интенсивно росло пролетарское движение, когда социал-демократия стала господствующим течением политической мысли, безусловно, серьезно тормозило идейную эволюцию народовольца к марксизму. «Я думаю, — вспоминал Ольминский, — что на меня сильно повлияло к концу сидения в тюрьме изучение сочинений Щедрина, — именно анализ им русской жизни и протест против всяких уступок. Объявил себя социал-демократом в конце 1898 г., по дороге в ссылку»¹. Это очень важное замечание Ольминского, если учесть следующее его заявление: «С начала 80-х годов я был не марксистом, а их противником... В конце сидения в одиночке, в 1897 г. и 1898 г., я стал перерабатывать свое политическое мировоззрение. Ни одной марксистской книги у меня в тюрьме не было»². «О Ленине я услышал только в 1899 г., как об авторе сборника его статей, подписанных Тулиным. Это было в ссылке, в Якутской области»³.

По-своему не легким и не прямым был также путь Горького к марксизму. Но в то время, когда Ольминский находился в тюрьме и ссылке, Горький имел возможность видеть растущее движение «самых масс», учиться на практических уроках жизни. Это, естественно, ускоряло процесс становления его марксистских убеждений и, в конечном счете, способствовало выработке научных критериев эстетической оценки действительности.

Не вдаваясь в детальную характеристику идейной эволюции Горького (поскольку об этом уже немало написано) и Ольминского⁴, отметим, что каждый из них, идя своим путем и проходя в чем-то родственные этапы, к началу XX в. пришел к марксизму: Горький «с полным правом и законной гордостью писал, что считает себя большевиком с 1903 года»⁵; Ольминский, отбыв ссылку к концу 1903 г., в начале 1904 г. уехал в Женеву, где вошел в «литературную группу большинства (группу Ленина, Рядового, Орловского, Галерки, Воинова и других)»⁶.

¹ ЦПА ИМЛ, ф. 91, оп. 1, д. 195, л. 1.

² Там же.

³ Там же. Ю. Либединский в предисловии к книге М. Ольминского «В тюрьме (1896—1898 гг.)». М., Изд-во «Молодая гвардия», 1956, стр. 5, пишет, что еще до своего трехлетнего тюремного заключения Ольминский установил связь с В. И. Лениным. Это утверждение ошибочно.

⁴ См. В. А. Мосенцев. Путь М. С. Ольминского от народничества к марксизму. «Сб. научных работ преподавателей философии вузов г. Харькова», вып. 1. Изд-во ХГУ, Харьков, 1959. О. Лежава, Н. Нелидов. М. С. Ольминский. Жизнь и деятельность. М., Госполитиздат, 1962.

⁵ А. Овчаренко. Публицистика М. Горького. М., Изд-во «Сов. писатель», 1965, стр. 119.

⁶ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 9, стр. 235. Здесь Лениным названы псевдонимы: Рядовой (А. Богданов), Орловский (В. Воровский), Галерка (М. Ольминский), Воинов (А. Луначарский).

Совместная деятельность Горького и Ольминского в руководимых Лениным изданиях, их борьба против литературного распада, за искусство, связанное с интересами широких трудящихся масс — интереснейшая страница в истории большевистской журналистики и литературной критики.

Возвращаясь к более раннему периоду, нужно сказать, что уже тогда, на рубеже двух веков, не только в суждениях о рассказе Чехова «В овраге», но и в других рецензиях и заметках Ольминского и Горького обнаруживается идейная перекличка, близость выводов. Подобные факты лишний раз говорят о том, что идейный поиск этих критиков, внимательно изучавших жизнь, был направлен к единой цели.

Сопоставив в этой связи библиографические рецензии Ольминского («Дешевые журналы») и Горького («Ванькина литература», «Журнал для всех»), мы найдем в них немало общего. Показательно даже совпадение объектов критического обзора: «Новое время» Суворина, «Родина», «Журнал для всех» Миролубова. Последний из названных журналов и Горький и Ольминский в специальных заметках оценили в общем положительно, увидев в нем стремление давать читателю здоровую духовную пищу. Разоблачая «ванькину литературу», «нововременство», бульварную журналистику, Ольминский и Горький в условиях нарастающей революционной волны развивали традиции Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Щедрина, боровшихся с реакционно-охранительной и либеральной печатью, а также с мелкой развлекательной литературой.

В статье «Что такое корреспондент» Ольминский высказал глубокую мысль (ее затем он осуществлял на практике), родственную той, которую имел на этот счет Горький. «Публицистический элемент в корреспонденциях желателен и неизбежен..., — подчеркивал Ольминский, — корреспондент не просто регистратор голых фактов: в корреспонденциях должно отражаться мировоззрение их автора»¹. Аналогичное суждение находим и в статье о Чехове: «От критика вы имеете право требовать, чтобы, помогая вам сознательно отнестись к делу, он строго проводил свою точку зрения»². Именно такой была позиция Ольминского — публициста и литературного критика.

К тому, что сказано исследователями о рецензии Горького «По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге», трудно что-нибудь добавить. Однако сопоставление ее со статьями Ольминского открывает, как нам кажется, новый аспект, позволяющий ярче оттенить и мысль Горького, и мысль Ольминского и одновременно объяснить известную односторонность во взглядах последнего.

Полемическое острое рецензии Горького было направлено в адрес либерально-народнической критики, создавшей легенду о Чехове как о писателе, у которого якобы отсутствует мировоззрение. Статья Ольминского также резко полемична: автор возражает не только Чехову — художнику, но и его критикам (Д. Овсяннико-Куликовскому, Е. Андреевичу и др.). Понятно, что ни Горький, ни Ольминский не могли открыто высказать свои мысли в подцензурных изданиях и поэтому вынуждены были прибегнуть к помощи иносказаний и недомолвок.

Для спора о Чехове Ольминский избрал одного из наиболее авторитетных по тем временам критика, представителя «психологического» направления в литературоведении Д. Овсяннико-Куликовского, поме-

¹ М. Ольминский. По литературным вопросам. М.—Л., ГИХЛ, 1932, стр. 142.

² Там же, стр. 95.

стившего в «Северном курьере» (1900 г., № 180 и 181) рецензию на рассказ «В овраге». «Овсяннико-Куликовский, — пишет Ольминский, — вдумчивый писатель, с определенным взглядом на задачи критики. Его статьи, несмотря на неуклюжий язык и туманность изложения, заслуживают внимательного чтения, так как у него всегда найдете или новое освещение уже известного, или изложение принципов и наблюдений, дотоле вам неизвестных»¹.

Поскольку в основу принципов изучения литературы Овсяннико-Куликовский, по его же словам, кладет два признака: экономию умственной энергии и типичность содержания, Ольминский считает нужным прежде всего обратиться к проблеме типического как важнейшей в теории реализма. «Цыбукин, Анисим и Аксинья, по нашему мнению, если и типичны, то не новы, и вряд ли в них суммировано более характерных черт, чем в соответственных типах наших более ранних писателей, — пишет Ольминский, назвав Щедрина и Г. Успенского, и добавляет, — изменившаяся среда не могла бы повторить старые типы»². Следовательно, характеры героев рассказа типичны, однако типичность их лишена той качественной новизны, которой не лишена новая историческая действительность. Ольминский, таким образом, говоря о типичности характеров, имел в виду, с одной стороны, типическое устоявшееся, но с обозначившейся тенденцией к отмиранию, и, с другой, — типическое нарождающееся, которое отражает социальную новизну явлений, несущих в себе потенцию массовости.

Ольминский не отрицает мысли Овсяннико-Куликовского о том, что Чехов, нарисовав картины зла, с помощью образа «Великой России» дал понять, что на Руси, кроме зла, создается что-то доброе. «Вы ждете, — пишет Ольминский, — что в этом намеке должен блеснуть яркий поэтический образ, который как молния осветит дорогу, ведущую вон из оврага, и в то же время раскроет заветный уголок души автора. Ничуть не бывало»³.

Как индетерминист, Овсяннико-Куликовский недооценивал роль общественной среды в формировании психологических черт характера, поэтому поступки героев чеховского рассказа объяснял «имманентной бессознательностью», «нравственной неумяемостью», «разнужданными инстинктами» и т. п. По мысли же Ольминского, герои рассказа «ведают, что творят», так как они — продукт определенной социальной среды, которая обуславливает их сознание, волю, поведение. Как видим, критик-марксист переключает разговор из сферы «бессознательного психологизма» в сферу «общественно-социальной психологии», точнее, в плоскость конкретно-исторической среды, социально детерминирующей человеческую личность. И далее увязывает проблему социального типа с проблемой эстетического идеала в плане основной антитезы: бессознательность — идеал, сознательность. В сущности, эти посылы определяют весь последующий ход рассуждений Ольминского вплоть до вывода, что «Чехов не открыл таких новых путей, по которым могло бы пойти в будущем все художественное творчество»⁴. Новые качества героя, активная личность, носитель высоких идеалов — вот то главное, что так волнует Ольминского и что он хочет видеть в произведениях Чехова, крупнейшего писателя, современника эпохи, видявшего на авансцену сознательного пролетарского борца. В этих условиях критик считал недостаточным для реализма ограни-

¹ М. Ольминский. По литературным вопросам. М.—Л., ГИХЛ, 1932, стр. 93.

² М. Ольминский. Там же, стр. 95.

³ Там же, стр. 102.

⁴ М. Ольминский. Там же.

чиваться (пусть даже с чеховской силой разоблачения!) изображением только зла. Писатель, раскрывая свое небезразличное отношение к жизни, должен дать образы таких героев, которые указали бы пути и средства борьбы с «овражной» жизнью. Подобно Горькому, Ольминский использовал свою статью в публицистических целях.

И тем не менее, верно осветив ряд важных теоретических и методологических проблем с марксистских позиций, Ольминский в пылу полемики допустил грубую ошибку, принизив объективное значение творчества Чехова, высказав мысль, будто он был преднамеренно неопределенным, искусственно вытравливал из своих произведений все то, что могло носить характер определенности во взглядах на общественную жизнь. В этом случае, безусловно, сказалось не до конца преодоленное критиком влияние народнических взглядов. Обнаружился также некоторый социологический схематизм, который привел к излишней прямолинейности выводов¹.

В конкретной оценке рассказа Чехова Ольминский оказался менее последовательным, чем Горький, хотя мотив идейной полемики и у Горького, и у Ольминского был, в сущности, общий: в талантливейшем своем современнике они хотели видеть идейного союзника. В понимании важнейшей задачи, возникшей перед литературой критического реализма на пролетарском этапе классовой борьбы, точки зрения Горького и Ольминского совпадали. В их статьях говорилось об ограниченности старого и о поисках нового реализма, о новом типе писателя, о романтическом, героическом начале в искусстве, словом, о тех путях, по которым могла бы развиваться литература в будущем. Знаменательно, что именно в это время Горький вплотную подошел к решению задачи, связанной с созданием героя, соответствующего новой эпохе («Мещане»).

Попутно заметим, что в статье А. Луначарского «О художнике вообще и некоторых художниках в частности» (1903 г.) также звучала родственная голосу Ольминского нота. «Мы с нетерпением ждем, — писал критик, — когда же Чехов... покажет человека, который *может* прорвать тину и вынырнуть из омута на свежий воздух, когда же покажет он нам семена новой жизни»². Такого героя Луначарский увидел в образе горьковского Нила.

Существует мнение, что якобы в названной статье Луначарского марксистская критика впервые обратилась к имени Горького. Нам кажется, здесь требуется уточнение: тремя годами раньше М. Ольминский в статье «Об А. Чехове и Овсяннико-Куликовском», упомянув Горького в ряду других крупнейших русских писателей, назвал его «выразителем задушевнейших дум и стремлений читателя»³.

Небезынтересен отзыв Луначарского об этой статье: «Работа Ольминского о Чехове служит образчиком того необычайно тонкого подхода, который обязателен для подлинно марксистского критика по отношению к произведениям искусства»⁴.

¹ Но позже, подготавливая к печати сборник своих статей, Ольминский писал редактору: «Внимательно прочтите статью об Овс[янико]-Куликовском и Чехове: не наврал ли я чего там» (ЦПА ИМЛ, ф. 91, оп. 1, д. 71, л. 43).

² А. В. Луначарский. Собр. соч., М., Изд-во «Худож. л-ра», 1967, т. 7, стр. 23.

³ М. Ольминский. По литературным вопросам. М.—Л., ГИХЛ, 1932, стр. 100. Но, по справедливому замечанию Н. А. Трифонова, «Луначарский был первым критиком из социал-демократического лагеря, выступившим в печати с оценкой конкретных произведений Горького (курсив наш. — В. М.)». См.: «М. Горький и его современники». Лгр., Изд-во «Наука», 1968, стр. 112.

⁴ А. В. Луначарский. Собр. соч., М., Изд-во «Худож. л-ра», 1967, т. 7, стр. 472.

В 1905 г. Ленин подчеркивал необходимость показать массам «во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал», показать «...самый близкий, самый прямой путь к полной, безусловной, решительной победе»¹. В свете этого высказывания принципиально важное значение приобретают следующие слова Ольминского: «Рост русской революции, всколыхнувшей до дна все слои населения, собрал множество своеобразных типов и положений, — неисчерпаемый источник для художника-психолога и для бытописателя. В числе типов, созданных революцией, одно из первых мест должен занять революционер-профессионал»².

На этот властный зов эпохи ответил М. Горький романом «Мать».

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 103.

² М. Ольминский. По литературным вопросам. М.—Л., ГИХЛ, 1932, стр. 45—46.

ГОРЬКИЙ О ПУШКИНЕ

(Об особенностях подхода Горького к наследию Пушкина)

М. П. Легавка

Особого внимания заслуживает горьковская концепция творчества Пушкина.

Значение высказываний Горького о Пушкине, несмотря на то, что они относятся в значительной своей части еще к дореволюционному периоду, нельзя переоценить.

Принципиальные утверждения Горького о великом русском поэте, несмотря на мелкие погрешности, обусловленные временем, когда писал А. М. Горький о Пушкине, сохранили всю свою действенную силу и для широкого читателя и для советского пушкиноведения¹.

Теме Горький и Пушкин посвящен ряд статей литературоведов-пушкинистов. В них мы находим относительно обширную характеристику и обстоятельные комментарии к высказываниям и взглядам Горького на творчество Пушкина. Однако в этих работах исследователи не ставили задачу раскрыть принципы подхода Горького к изучению творчества Пушкина. Методологической особенности горьковского изучения Пушкина и посвящается настоящая статья.

Горький начал писать о Пушкине более полувека тому назад. Это было время, когда буржуазная мысль, особенно рельефно выраженная в «Вехах», «переоценивала» классиков. Пушкин был превращен в мистика и тайновидца, якобы веровавшего в загробную жизнь. Лермонтова представили предтечей нищезанятия. Гоголя трактовали как фантаста в духе Эдгара По и т. д.

Иначе понять все это как поход против классиков-реалистов нельзя было.

И Горький решительно встал на защиту великого классического наследия. «От холодных риториков сегодняшнего дня» он звал молодежь к «великой русской литературе Пушкина, Тургенева, Лескова, к литературе младших богатырей...».

Характерный для Горького пафос борьбы за великое классическое наследие сохраняет всю свою поучительную силу и сегодня.

¹ С. Д. Балухатый. Послесловие. — В кн. «М. Горький о Пушкине». Изд. АН СССР, М.—Л., 1937, стр. 109—118. Д. Д. Благой. Пушкин в оценке Горького. В кн. «Горьковские чтения», 1947—1948. Изд. АН СССР, М.—Л., 1949, стр. 263—279. Д. Д. Благой. Горький и Пушкин. — В кн. «Литература и действительность». Гослитиздат, М., 1959, стр. 457—483. Б. Мейлах. Горький и Пушкин. «Новый мир», 1937, № 6, стр. 220—224. В. Закруткин. Молодой Горький и Пушкин. «Красная Новь», 1936, № 10, стр. 207—213. Н. К. Пиксанов. Пушкин и Горький. — В кн. «Пушкин. Исследования и материалы». Труды Третьей Всесоюзной Пушкинской конференции. Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 162—170. Н. М. Лобикова. Пометы Горького на полях сочинений Пушкина. — В кн. «Горьковские чтения» 1959—1960. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 287. «Пушкин. Итоги и проблемы изучения». «Наука», М.—Л., 1966, стр. 114—118.

Горький решительно бьет по тем теоретикам и историкам литературы, которые связывают судьбы классической литературы только с периодом преодоления пережитков капитализма в сознании людей, что-де после этого в будущем литература прошлого обречена на полное забвение. Своеобразным выражением «этой гробокопательской» нигилистической теории был вульгарный социологизм в литературе, старавшийся «прикрепленных» им писателей к определенным социально-классовым прослойкам, как выразителей-де и защитников эксплуататорских отживших классов, разоблачать, ниспровергать и предавать забвению вместе с их якобы корыстными запросами и интересами.

Концепция Горького беспощадно сокрушает эти вредные теории. Для А. М. Горького Пушкин — поэт глубоко народный: «...Шевченко, Пушкин, Мицкевич — люди, воплощающие дух народа с наибольшей красотой, силой и полнотой»¹. И далее: «...Пушкин был первым русским писателем, который обратил внимание на народное творчество и ввел его в литературу, не искажая — в угоду государственной идее «народности» и лицемерным тенденциям придворных поэтов; он украсил народную песню и сказку блеском своего таланта, но оставил не измененными их смысл и силу»².

Говоря о социально-генетическом признаке поэта, Горький указывает: «Несомненно, что Пушкин дворянин, он сам одно время кичился этим, — но нам важно знать, что уже в юности своей он почувствовал тесноту и духоту дворянских традиций, понял интеллектуальную нищету своего класса, его культурную слабость и — отразил все это, всю жизнь дворянства, все его пороки и слабости с поразительной верностью»³. Он видит в поэте великого реалиста: «В примере Пушкина мы имеем писателя, который будучи переполнен впечатлениями бытия, стремился отразить их в стихе и прозе с наибольшей правдивостью с наибольшим реализмом — чего и достигал с гениальным умением»⁴.

Говоря об объективной социальной сущности и значимости содержания творений Пушкина для пролетариата, Горький преодолевает вульгарно-социологический подход, ограничивающий писателя социально-генетическими узко-классовыми рамками: «Во-первых, — на примере его творчества мы видим, что писатель, богатый знанием жизни, — так сказать перегруженный опытом, — в своих художественных обобщениях выходит из рамок классовой психики, возвышается над тенденциями класса и объективирует нам этот класс с внешней стороны, — как неудачную и нестройную организацию части исторического опыта, с внутренней, — как психику своекорыстную, полную непримиримых противоречий»⁵. Приведя высказывания Пушкина: «От кого бы я ни происходил — образ мыслей моих от этого никак бы не зависел», — А. М. Горький продолжает: — «Это слова человека, который чувствовал, что для него интересы всей нации выше интересов одного дворянства, а говорил он так потому, что его личный опыт был шире и глубже опыта дворянского класса»⁶.

Горький указывает на условия, которые породили в 20-х годах XIX в. в России стремления к национальному единству: «1812 год пробудил в России слабое сознание национального единства, и на почве этого сознания среди либеральной молодежи начинает развиваться

¹ А. М. Горький. О Пушкине. Изд. АН СССР, 1937, стр. 72.

² Там же, стр. 28.

³ Там же, стр. 72.

⁴ Там же, стр. 41.

⁵ Там же, стр. 40.

⁶ Там же, стр. 42.

идея солидарности интересов всех социальных групп, входящих в состав нации: люди начинают говорить о возможности такой жизни, которая была бы скреплена не внешней силой — цепями и петлями бюрократов, а строилась бы на согласии интересов, на взаимном внимании и уважении.

В 1819 г. Пушкин пишет оду «Вольность», излагая в ней стихами либерализм Монтескье и подражая оде «Вольность», напечатанной в «Радищевском путешествии»¹.

Для Горького ясно: — «Гигант Пушкин, величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России»². Горький неоднократно обращал внимание на силу и нравственное здоровье таланта поэта, на оздоравливающее воздействие его поэзии: «Я предпочел бы, чтоб «культурный мир» объединялся не Достоевским, а Пушкиным, ибо колоссальный и универсальный талант Пушкина — талант психически здоровый и оздоравливающий»³. В другом месте Горький отмечает: «Гоголь только тогда здоров и деятелен, когда его волю и воображение направляет европеец Пушкин, человек знающий прошлое своей страны, но не отравленный им»⁴.

Пушкин любил свою родину, ненавидя, гневно проклиная в ней крепостничество, рабство, деспотизм. Величайший наш гений Пушкин называл Русь «проклятой», писал Вяземскому: «Я, конечно, презираю мое отечество с головы до ног...». Все эти возгласы тоски, гнева, — пишет Горький, — вызваны, несомненно, заботой о родине, любовью к ней, все они свидетельствуют о том, как трудно жить на Руси честно-му человеку»⁵.

Великий пролетарский писатель отмечает у Пушкина гуманизм как всепроникающее свойство его натуры и творчества, наряду с этим А. М. Горький осмысливает функцию его наследия и подчеркивает в нем начало оптимистическое и героическое: «Да, необходимо перевоспитать себя так, чтобы служба социальной революции была личным делом каждой честной единицы, чтобы эта служба давала личности наслаждение. «Есть наслаждение в бою»»⁶.

Горький указывает, что Пушкин первый, как создатель русского литературного языка, использовал живой источник народной речи, отобрав наиболее точные, яркие, полноценные слова: «Уместно будет напомнить, что язык создается народом... Первым, кто прекрасно понимал — это был Пушкин, он же первый и показал, как следует пользоваться речевым материалом народа...»⁷.

Общие оценки Пушкина Горьким необычайно высоки: «Пушкин и Толстой — нет ничего величественней и дороже нам» (1914); Пушкин не узко национальный поэт, для Горького он «величайший в мире художник» (1925), «Колоссальнейший поэт наш» (1934), «несравненный ни с чем, человек совершенно изумительного таланта» (1929)⁸.

Горький настойчиво проводит мысль, что Пушкин даже от крупнейших поэтов мира отличается необычайной широтой своего художественного гения: «Посмотрите, как широк диапазон его интереса к жизни, как много он охватил на земле, ему равно доступны и русская

¹ Указанная книга, стр. 48.

² Там же, стр. 75.

³ Там же, стр. 78.

⁴ Там же, стр. 74.

⁵ Там же, стр. 75.

⁶ Там же, стр. 80.

⁷ Там же, стр. 77.

⁸ Там же, стр. 110.

сказка и «Скупой рыцарь», «Борис Годунов» и «Работник Балда», — вот как нужно брать жизнь»¹.

Горький настойчиво советует читать Пушкина: «Читайте почаще Пушкина, — это — основоположник поэзии нашей и всем нам всегда учитель. Тем, кто кричит, что Пушкин устарел, не верьте, — стареет форма, дух же поэзии Пушкина нетленен»²; в другом месте — «Пушкин испортить не может, он может обогатить...», а также помогает понять, — «что такое форма стиха и музыка слова»³.

Интересно, Горький обнаруживает в своем подходе к наследию Пушкина социально-генетический, историко-литературный принцип, с одной стороны, и на основе этого уясняет его функцию в свете тех огромных задач, которые встали перед социалистической общественностью и перед советским искусством, литературой, — с другой. При этом Горький в своей характеристике Пушкина наглядно показывает противоречивые стороны его наследия, с одной стороны, а также доказывает необходимость брать главное, ведущее, основное в обнаруженном единстве противоречий, — с другой.

По Горькому Пушкин имел дворянские, аристократические предрассудки, легко объяснимые социально-генетической стороной поэта, а также его стремлением оградить себя от нападок верноподданных Булгариных, «не менее вероятно и то, что лично Пушкин вкладывал в понятие дворянства чувство собственного достоинства, сознания своей человеческой ценности и внутренней свободы»⁴. Но основное содержание, сущность его наследия не в этом, а в гениальном художественно-правдивом разоблачении всего неурейства феодально-крепостнического общества, в его жизнеутверждении, гуманизме, в стремлении к личной и политической свободе.

Горький беспощадно обрушивается на тех, кто, используя слабые стороны общественных взглядов поэта, хотел бы искаженно представить его облик, скомпрометировать его наследие. «Под нашим стремлением отмечать в жизни и в человеке прежде всего дурное и темное скрыто нечто отвратительное, какое-то хитрое, мещанское желанье всеобщего уравнивания, подленькое, уездное желанье смазать, стусевать все яркие цвета и краски, одеть весь мир в спокойный серый тон.

Посмотрите, как долго мы помним, что Пушкин писал лестные стихи Николаю I, Некрасов играл в карты, Лесков — автор романа «На ножах» и т. д. Это злая память маленьких людей, которым приятно отметить проступок или недостаток большого человека, чтобы тем принизить его до себя»⁵.

Горький подходит к разрешению вопросов в широкой исторической перспективе развития, поэтому противоречия, присущие отдельному писателю, увязываются с противоречиями и особенностями общественного, литературного процесса в целом.

Горький великолепно понимает, что для выяснения такого социального явления как Пушкин «нужно знать также историю иностранной литературы, потому что литературное творчество, в существе своем, одинаково во всех странах, у всех народов. Тут дело не только в формальной внешней связи, не в том, что Пушкин дал Гоголю тему книги «Мертвые души», а сам Пушкин взял эту тему, вероятно, у английского писателя Стерна, из книги «Сентиментальное путешествие»; неважно и тематическое единство «Мертвых душ» с «Записками Пик-

¹ Указанная книга, стр. 110.

² Там же, стр. 116.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 10.

⁵ Там же, стр. 72.

викского клуба» Диккенса,— важно убедиться в том, что издавна, всюду плелась и всюду плетется сеть «для уловления человеческой души», что всегда, всюду были, везде есть люди, которые ставили и ставят целью своей освободить человека от суеверий, предрассудков, предубеждений»¹.

Речь, следовательно, идет о социальных предпосылках. Тем более необходимо учесть, в первую очередь, социальные и политические основания и своеобразие русской литературы, ибо ее специфика отразилась на облике русского писателя, литератора, в том числе и в первую очередь, на основоположнике новой русской литературы — на Пушкине.

Выяснив своеобразие экономических и социально-политических условий формирования русской литературы, Горький утверждает, «что русский литератор в своих образах и обобщениях шире и объективнее литератора западного, ибо, даже будучи по основам психики своей человеком классовым, он был понуждаем возвышаться над узкими задачами своего класса, был принужден заботиться не столько о выработке классовой идеологии, сколько о борьбе против идей и действий правительства...

Необходимо было создать что-то, объединяющее всю массу общества, необходима была борьба с идеологией бюрократов и царей, нужно было выдвинуть против понятия «народность» иное понятие, и для того, чтобы выработать его,— требовалось внимательное изучение народа»².

Горький и подтверждает «это положение на примере Пушкина»³.

Выяснив в историко-литературном плане формирование Пушкина, как первого русского национального писателя, пусть и связанного генетически с дворянством, Горький, отбрасывая фальсификацию реакционеров и отрицательные наскоки радикалов типа Писарева и Зайцева, утверждает: «Пушкин — первый почувствовал, что литература — национальное дело первостепенной важности, что она выше работы в канцелярии и службы во дворце, — он первый поднял звание литератора на высоту до него недостижимую: в его глазах поэт — выразитель всех чувств и дум народа, он призван понять и изобразить все явления жизни»⁴. Для Горького, в данном случае, это — основное.

Что касается наличия дворянских предрассудков и субъективно-классовых ограниченных отдельных представлений Пушкина, объясняемых социально-исторической обстановкой, то Горький их раскрывал как «случайное», не основное, не главное, не определяющее подлинного значения гениального поэта.

В действительности его историческое значение иное: «Пушкин для русской литературы — такая же величина, как Леонардо для европейского искусства»⁵.

И последовательно Алексей Максимович Горький, обобщая, делая вывод, учит, как должно преломлять, критически осваивать в свете запросов пролетариата, нашей социалистической эпохи личность и творчество Пушкина: «Мы должны уметь отделить от него то, что в нем случайно, то, что объясняется условиями времени и личными, унаследованными качествами, — все дворянское, все временное — это не наше, это чуждо и ненужно нам...

¹ Указанная книга, стр. 78.

² Там же, стр. 6.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 13.

⁵ М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, 1939, стр. 102.

Но именно тогда, когда мы откинем все это в сторону,— именно тогда перед нами и встанет великий русский народный поэт, создатель чарующих красотой и умом сказок, автор первого реалистического романа «Евгений Онегин», автор лучшей нашей исторической драмы «Борис Годунов», поэт, до сего дня никем не превзойденный ни в красоте стиха, ни в силе выражения чувства и мысли, поэт — родоначальник великой русской литературы»¹.

Итак, мы видим даже из приведенного материала контуры трактовки Горьким личности и творчества Пушкина в нашу эпоху. Кстати, отметим чрезвычайно важную для нас методологическую сторону.

Горький, с одной стороны, выясняет Пушкина в социально-генетическом, историко-литературном плане, и на основе этого осмысляет его функцию в свете задач, которые стоят перед пролетариатом, перед социалистическим обществом, перед советским искусством и литературой,— с другой. На наш взгляд, Горький весьма наглядно доказывает и безусловную необходимость выяснения историко-литературных предпосылок в плане изысканий как русских, так и иностранных литературных источников, обуславливавших в какой-то мере закономерное вызревание такого совершенно оригинального гениального явления, как Пушкин.

Но не менее, а может быть и более важно,— он не ограничивает свое исследование проблем личности и творчества Пушкина лишь социально-генетическим и историко-литературным изысканием, а раскрывает и освещает эти проблемы в отношении к нашей эпохе, осмысливает наследие поэта в функциональном плане, на основе ведущего объективного его содержания.

Таким образом, Горький осуществляет в методологическом отношении два основных принципа в изучении поэта, как две стороны единого метода, позволяющие уяснить историческое и современное значение Пушкина.

Сделаем оговорку, для нас, разумеется, не важно, думал ли сам Горький об этих двух принципах подхода, как свойствах единого метода, а важно, что они присутствуют в его исследовании Пушкина, обеспечивая исключительную действенность своих положительных результатов изучения для освоения творчества Пушкина широкими массами советских читателей.

Несмотря на фрагментарность высказываний Горького о Пушкине, значение их весьма велико и в плане дальнейшего развития советского пушкиноведения, и, тем самым, в отношении интересов советского читателя².

¹ М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, 1939, стр. 103.

² «Предисловие к изданию сочинений А. С. Пушкина на английском языке», написанное А. М. Горьким в 1925 г. в Соренто и опубликованное в 1938 г. в «Правде», № 165, 17 июня под названием «Горький о Пушкине», развивает эти же взгляды автора на творчество Пушкина, которые мы пытались здесь характеризовать. К сказанному добавим, что и многочисленные пометы Горького, изучению которых посвящена указанная выше статья Н. М. Лобиковой, идут в том же русле горьковской концепции творчества Пушкина.

А. М. ГОРЬКИЙ И Ф. В. ГЛАДКОВ

(К проблеме рассказчика в «Повести о детстве»)

И. В. Шкляревская

Вопрос о творческих и личных связях двух старейших советских писателей неоднократно привлекал к себе внимание исследователей¹. Их усилиями установлено, что в автобиографической тетралогии Ф. Гладков развивал традиции М. Горького, которые проявились в глубокой идейности и эпической полноте повествования, в изображении народа, как основного двигателя жизни, как носителя лучших человеческих качеств и прежде всего трудолюбия и талантливости, в показе становления личности, вышедшей из глубин народа. Кажется, однако, что не все аспекты интересующей нас проблемы выявлены с одинаковой полнотой и исчерпанностью. Нам представляется, что связь автобиографических произведений Горького и Гладкова ощущается не только в идейной близости двух автобиографических циклов, но и в своеобразном наследовании Гладковым способов и путей проникновенного и эпически полного изображения прошлого в рамках автобиографического произведения.

Большинство исследователей² «Повести о детстве» — первой части «Главной книги» Гладкова считает, что Федя является в ней героем — рассказчиком, а так как его устами сообщается об очень сложных явлениях мира деревни конца XIX в., то он «овзрослен»³. Утверждения об овзрослении героя вытекают из неверного понимания характера повествования в произведении.

«Повесть о детстве» — это эпопея о русском народе, а не повесть для детей, в которой писатель становится как бы ровесником читателя, видящим мир с позиций ребенка, изображающим только те чувства и переживания, которые находят свое выражение в непосредственных действиях и поступках героя.

¹ Л. Ульрих. Горький и Гладков. ГИХЛ УзССР, Ташкент, 1962. М. Р. Пахомова. Автобиографические повести Ф. В. Гладкова и традиции М. Горького. «Наука», М.—Л., 1966.

² И. П. Уханов. Творческий путь Ф. Гладкова. Учпедгиз. Мин. просвещения РСФСР, М., 1953, стр. 129. Б. Брайнина. Федор Гладков. Очерк жизни и творчества. ГИХЛ, 1957, стр. 153. Л. Сейфуллина. Золотая молодость таланта. — В кн. «Избранные произведения», т. 2, М., 1958, стр. 298. Ю. Либединский, Ф. В. Гладков. Воспоминание современников. Сов. писатель, М., 1963, стр. 192. Т. И. Платошкина. Автобиографические повести Ф. В. Гладкова «Повесть о детстве» и «Вольница». Автореферат. М., 1953. Н. А. Вилор. Автобиографические повести Ф. Гладкова. Автореферат. М., 1954. Н. Н. Петровская. «Повесть о детстве» и ее место в творчестве Ф. В. Гладкова. Автореферат. Ижевск, 1953. З. И. Поздняева. Автобиографическая трилогия Ф. В. Гладкова. О мастерстве писателя. Автореферат. М., 1955.

³ А. Упит. Из тьмы к свету. Альманах «Дружба народов», 1950, № 2, стр. 198. Б. Платонов. Заметки о русской советской прозе, 1949. «Звезда», 1950, № 1, стр. 182. В. Жданов. Правдивая повесть. «Знамя», 1950, № 11. К. Барская и М. Шнеерсон. Заметки о мастерстве Ф. Гладкова. «Звезда», 1951, № 9.

Так написаны «Детство Никиты» А. Толстого, «Белеет парус одинокий» В. Катаева, «Старая крепость» В. Беляева, «Верное сердце» А. Кононова и др.

А Ф. В. Гладков, как и А. М. Горький в его автобиографической трилогии, воспроизводя события жизни ребенка, как бы проводит их через призму восприятия взрослого человека, вооруженного большим жизненным и социальным опытом: они комментируются взрослым человеком, но сохраняют при этом живое ощущение детства.

А. М. Горький, писавший в автобиографической трилогии, как он говорил, «не про себя..., а про тот тесный, душный круг, в котором жил... простой русский человек», должен был часто прибегать к автокомментариям, часто переходить в план воспоминаний, хотя и не злоупотреблял этим приемом. Изображаемое всегда вызывает естественную реакцию героя и дает возможность сделать вывод и ему и читателю, но когда речь касается малодоступных или недоступных ребенку, а затем юноше вопросов, или когда писатель сообщает о последствиях поступка или явления, которые не могли быть известны герою, он смело вмешивается в ход повествования. Так, рассказав о первой порке Алешей дедом, Горький пишет: «С тех дней у меня явилось беспокойное внимание к людям, и, точно мне содрали кожу с сердца, оно стало невыносимо чутким ко всякой обиде и боли, своей и чужой»¹.

Придав изложению форму воспоминаний, писатель точно открывает себе возможность принимать непосредственное участие в событиях. К этому приему Горький прибегал неоднократно: «*Не помню*, как (курсив наш. — И. Ш.) относился дед к этим забавам сыновей, но бабушка...»². «*Помню* (курсив наш. — И. Ш.), был тихий вечер; мы с бабушкой пили чай в комнате деда...»³ и т. п.

В «Детстве» Горький все время ведет за собой читателя не просто воспроизводя события, но и подчеркивая свое авторское отношение к изображаемому, наталкивая читателя на правильный вывод, что и приводит к переплетению эпических и лирических начал в произведении. Внешний мир и внешние впечатления как бы пропускаются через восприятия героя, формируя его душевный мир и обогащая его жизненный опыт, или, как подчеркивает писатель: «все, что я видел в этом доме, тянулось сквозь меня, как зимний обоз по улице, и давило, уничижало»⁴.

Развивая горьковскую манеру автобиографического повествования, Ф. В. Гладков строит свое произведение, воспроизводящее широкую картину жизни народа, так, что на первый план его выносятся исторические явления, типичные для эпохи, изображаются типичные народные характеры, а в образе главного героя Феди запечатлевается процесс формирования характера человека будущего, человека-борца, выходяца из широких народных масс, хотя создать этот образ писателю помогли впечатления личной жизни. Тем самым достигается эпическая полнота и глубина в отражении жизненных явлений.

Но следование горьковским традициям автобиографического жанра бесспорно проявляется и в том глубоком лиризме, который окрашивает все повествование. Воспроизводя исторические события и явления, Гладков обычно не отделяет от них наблюдения, героя повести, а передает и те впечатления, которые действительность оказывает на его чувства и настроение, на формирование его душевного облика. Выходец из

¹ А. М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 13, стр. 28.

² Там же, стр. 32.

³ Там же, стр. 64.

⁴ Там же, стр. 153.

народа; Федя сливается с ним в общем страдании и в общем стремлении к иной доле. Это и порождает форму повествования. Горьковские начала ощущаются у Гладкова не только в пафосе отрицания прошлого, не только в воспроизведении становления характера человека, вышедшего из народных низов, но и в развитии эпико-лирической манеры повествования, при которой историческая достоверность сочетается с подлинным лиризмом и драматизмом.

Однако следует отметить, что эта горьковская манера подхвачена далеко не всеми авторами автобиографических произведений, созданных за последние годы в советской литературе.

Авторы одних автобиографических произведений (Айни — «Бухара», С. Щипачев — «Березовый сон», Ф. Панферов — «Родное прошлое») придерживаются формы повести-хроники, другие создают своеобразные лирические авторские исповеди (О. Берггольц — «Дневные звезды», В. Катаев — «Святой колодец»).

Многообразие форм, проявившееся в произведениях автобиографического характера, подтверждает справедливость утверждений о том, что социалистический реализм «отнюдь не исключает, а, наоборот, предполагает творческое многообразие нашего искусства как в области содержания, так и в области формы»¹.

Сопоставление «Повести о детстве» с другими современными произведениями автобиографического характера позволяет выделить эпическую полноту ее в воспроизведении жизни, умело сочетающуюся с лирическим и драматическим началами. При этом оказывается, что лиризм повествования в ней достигается не только тем, что действительность всюду пропущена через восприятие героя, дается не сама по себе, а как сила, формирующая его характер, но и тем, что автор-рассказчик постоянно присутствует в произведении и всякий раз проявляет себя по-разному.

Гладков, как и Горький, прибегает к непосредственным высказываниям, свидетельствующим, что прошлое освещено им с точки зрения человека, умудренного большим житейским опытом.

К таким авторским отступлениям принадлежит, например, следующее: «Никогда весна не бывает так таинственно прекрасна и никогда так глубоко не волнует душу, как в детстве. Каким-то бессознательным чутьем дети первые угадывают дыхание под снегом. Не потому ли детство мерещится из *седин нашей старости* (курсив наш. — И. Ш.), как солнечные переливы ручья, как трогательное трепетанье первой бабочки или как далекий сон, когда летишь над землей, как птица» (стр. 288)².

Или: «Я чувствовал живую землю, родную и ласковую, я купался в солнце и дышал небесной синью, — я просто жил и наслаждался тем, что живу. И сейчас, в *седые годы, когда я вспоминаю эти дни детской невинной радости* (курсив наш. — И. Ш.), я храню их в душе, как волшебный дар, который вспыхивал ярким светом в темные ночи моей жизни» (стр. 430).

К речи от лица автора Ф. В. Гладков обращается и в тех случаях, когда раскрывает перед читателем замысел своего произведения. Возникновению замысла и цели повествования посвящено вступление и некоторые места в тексте повести. Одно из них, в 23-й главе, четко отграничено даже графически от остального текста. Этот прием подчеркивает

¹ А. Михайлова. Многообразие в искусстве социалистического реализма. «Коммунист», 1964, № 7, стр. 86.

² Здесь и далее цитируется по книге: Ф. Гладков. Собр. соч. в 5 томах, ГИХЛ, М., 1950, том IV.

важность данного отступления и приковывает к нему внимание читателя: «И теперь, перелистывая книгу моей жизни, я смущаюсь и спрашиваю себя, нужно ли рассказывать об этих давно прошедших днях. нужно ли изображать те проклятые пытки, через которые проходило мое детство, а потом юность: ведь все это прошло и былшем поросло — оно минуло безвозвратно. Но внутренний голос совести и долга внушает мне настойчиво: обязан раскрыть, должен показать те мучительные дебри, через которые приходилось пробираться людям моего поколения и преодолевать их, чтобы выйти из чертовой тьмы на свободную дорогу настоящего. Надо рассказать об этих страшных днях и потому, что не вытравлены, не выжжены еще до конца пережитки жестокого прошлого» (стр. 228).

Особенно часто авторские комментарии появляются в тех случаях, когда Гладков стремится сделать более полной картину изображаемого им мира, хочет уточнить, разъяснить современному читателю обстановку, в которой жили его герои.

Так, обширное авторское отступление в пятой главе, начинающееся словами: «после воли» (на стр. 61—62—63), характеризует состояние деревни Чернавки в начале 90-х годов XIX в., отмечает в ней остатки крепостнических пережитков, продолжающуюся зависимость крестьян от помещика, безземелье.

Это отступление делает понятным вопиющую бедность в деревне, и то, почему большинство крестьян попадало в кабалу к кулаку.

Особенно часто писатель прибегал к авторским пояснениям происходящего.

Одно из таких авторских объяснений раскрывает перед нами положение ребенка в семье, в деревне. Оно необходимо для того, чтобы читатель уяснил условия, в которых развивался маленький Федя и его товарищи — хозяйственный Петька и озорной выдумщик Кузьярь. «Мне было девять лет, а мальчик этого возраста в деревне был уже работник, который самостоятельно боронил, самостоятельно возил навоз на поле, сгребал сено, помогал молотье на гумне, ездил за водой на реку, кормил скотину. О хозяйстве он мог уже говорить, как взрослый: знал, когда надо пахать, сеять и жать, когда нужен дождь или ведро, когда дергать коноплю и лен. Он хорошо знал деревенский календарь с его приметами и мужицкую ботанику и врачевание. Одним словом, парнишка моих лет был в курсе всех дел и интересов деревенского мира» (стр. 301).

В другом месте автор объясняет поведение Насти во время свадьбы сестры, насильно выданной замуж: «Многие годы, — пишет Гладков, — мучил меня этот вопрос, и только потом, когда пришлось пережить много испытаний и перемучиться тяжелой судьбой матери, я постиг, что мать плакала не только над загубленной молодостью Маши, но оплакивала и свою горестную жизнь» (стр. 196).

Так же писатель поясняет состояние и настроения людей во время коллективной работы, «помочи», воодушевлявшей и вдохновлявшей их, и ту обстановку, которая сложилась в селе накануне бунта (стр. 342—343).

Наиболее открыто авторские взгляды проявляются в лирических отступлениях, занимающих значительное место в повести: «Велика сила русской женщины и безмерны ее терпение и вера в жизнь, если она сохранила и пронесла через рабство и бесконечные страдания свою живую и богатую душу. Такие женщины воплощены народной фантазией в образе Девы-Поляницы и Василисы Премудрой» (стр. 377).

Многие лирические отступления представляют собой пейзажные зарисовки и свидетельствуют о глубокой любви и понимании Ф. В. Гладковым русской природы (стр. 243).

Наконец, авторские мысли ощущаются в речах отдельных героев. Так, мудрец Володимирыч, один из любимейших героев писателя, заявляет: «Ух, Вася, Вася, всякое слово, ежели оно сказано от ума, должно быть понятно и бородачу, и ребенку: В слове, Вася, — весь человек» (стр. 107). Это высказывание Володимирыча перекликается с некоторыми публицистическими выступлениями Гладкова: «Надо помнить, — находим мы в одной из статей писателя, — что язык — это воплощение мысли в слове. Нет слова без мысли. А мысли наших людей, строителей коммунизма, чисты, глубоки, прекрасны»¹.

Изложение в повести часто ведется в тоне воспоминаний о прошлом. Авторское «я» обычно сочетается с глаголами в прошедшем времени, а глагол «помню» фигурирует постоянно. «Я не знаю, болела ли мать, повторялись ли у нее припадки, *помню*² только...» (стр. 20). «Я болел оспой, но не *помню* этого события в моей жизни» (стр. 25). «*Помню*, что я бил кулачишками Серегу, пронзительно кричал и рвался из чьих-то рук» (стр. 224). «И вот тут совершилось то, что *осталось в моей памяти на всю жизнь*» (стр. 223).

Но произведение Гладкова как и автобиографическую трилогию Горького нельзя назвать воспоминаниями. Автор не пропускает все повествование через призму собственной памяти, как это делает, например, Айни в «Бухаре». Вводя авторские отступления типа воспоминаний, Гладков подчеркивает, что рассказ идет о событиях, лично известных ему, достоверных, но затем, удалившись в тень, заставляет своих героев жить, действовать, говорить совершенно самостоятельно, помогает увидеть их, зримо ощутить тот мир, в котором живет маленький Федя.

Следовательно, в «Повести о детстве» рассказчиком оказывается не только Федя. Очень часто изложение ведется от лица автора, который дополняет повествование, характеризует самого героя и окружающих его людей.

Поэтому утверждения о том, что писатель допустил «овзросление» Феде, нам представляются несостоятельными. Наоборот, Ф. В. Гладков делает все для того, чтобы запечатлеть переживания ребенка, мир его детских впечатлений, показать, как ребенок реагирует на окружающую его обстановку и как эта обстановка влияет на формирование его характера.

Стремясь раскрыть внутренний мир Феде, писатель заставляет нас увидеть действительность глазами ребенка. При этом социальная обстановка раскрывается через наивно-бесхитрое восприятие мальчика, как бы изнутри, что придает повествованию большую объективность и типичность и помогает почувствовать мир детских представлений.

В таких случаях, переходя к изображению детского мира Феде, Гладков отступает от рассказа в тоне воспоминаний и переходит к повествованию в настоящем времени, вводя в текст произведения так называемое настоящее время историческое.

Первая сцена повести, посвященная одному из ранних воспоминаний автора-рассказчика, вся написана в настоящем времени и события показаны так, как их видел и ощущал Федя-мальчик: «Тело матери

¹ Ф. В. Гладков. Об одном позорном пережитке. «Литературная газета», 1952, 22 мая.

² Здесь и далее курсив наш. — И. Ш.

дрожит и корчится. Она всхлипывает и задыхается. Я встаю на колени и сам начинаю дрожать от страха. Окна яркозеленые от инея. На печи — могучий храп дедушки. Я прислоняюсь спиной к деревянной стене и вижу, как по избе проходит какая-то огромная тень... Я щупаю лицо матери — оно обжигает меня влажным жаром. Я боюсь кричать, боюсь отца, боюсь этой темной тени и плачу тихо» (стр. 11).

Далее, напуганный всем происходящим, Федя плачет («Я плачу от страха» — стр. 13), а затем выбегает на мороз, на улицу к матери: «Я вижу, как вдали по снегу луки *несется* легкий призрак...» (стр. 13).

Маленький Федя понимает несправедливость отношения родных к матери. Писатель умеет показать любовь ребенка к ней: «...мать мне чудится юлой, кубарем, который подхлестывается кнутом, чтобы он катился и летал неустанно. Я не пускаю ее: мне хочется ее защитить. Никто, кроме меня, не любит ее, никто не жалеет» (стр. 25).

Прибегая к повествованию в настоящем времени, Гладков изображает и состояние ребенка во время порки, и его детские забавы, и его детские представления о боге, аде и рае (стр. 197).

Этот прием способствует эмоционально-экспрессивной актуализации факта прошлого, помогает читателю как бы воочию видеть происходящее, как бы демонстрирует определенные явления. Одновременно подобное изображение прошлого вводит в повествование элемент драматизма, так как позволяет автору отойти от рассказа о герое и, перевоплотившись в него, заставить его самого говорить и действовать, дать возможность читателю как бы вступить с ним в прямое общение.

Таким образом, авторские раздумья не являются каким-то дополнительным комментарием в «Повести о детстве», а так же, как и в «Детстве» М. Горького, органически слиты со своей образной системой произведения. Воздействующая сила повести как раз и определена емкостью ее жизненного содержания, органическим слиянием лирического и эпического начал, умением автора сочетать изображение важных и широких исторических процессов с тонкостью истинного человеческого мировосприятия их героем.
