

## НА ПУТИ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЕ

(По поводу книги С. Абрамовича-Блек)

Один из важнейших принципов марксистско-ленинской эстетики — связь искусства (художника) с действительностью, — общеизвестен и, в своей общей формулировке, у нас бесспорен. Однако эта формула далеко не уточнена, и часто люди, не спорящие против нее, вкладывают в ее конкретное толкование то, что их резко отличает от мнимых единомышленников. Между тем это исходный пункт для художественной оценки, а, следовательно, и для определения границ художественной литературы. Для выяснения его конкретная критика отдельных произведений может сейчас дать очень много, если только «конкретность» критики не сводить к анализу деталей конкретных произведений литературы.

В частности, интересно рассмотреть те произведения, жанр которых с трудом поддается точному определению и самая принадлежность которых к художественной литературе может быть подвергнута сомнению. Такова, например, книга С. Абрамовича-Блек «Записки гидрографа» (Изд. Ленинградских писателей, 1934 г.).

Она представляет собою записки автора о научной экспедиции в Якутскую автономную советскую социалистическую республику. В предисловии (М. Сергеева) фактическая точность книги отмечается, как главное ее достоинство; там же приводится отзыв ленинградских студентов-якутов, тоже подчеркивающих прежде всего «исключительную добросовестность автора».

Вышли «Записки», как было сказано, в издательстве ленинградских писателей, т. е. в издательстве художественной литературы; между тем вещь как будто далека от того, что принято считать художественной литературой.

В самом деле, распределение содержания по главам просто следует за материалом, вернее — за автором, за его переездами с места на место и его встречами то с одним, то с другим человеком. Нет искусственного построенного сюжета, нет интриги.

Нет вымысла, ставящего воображаемых людей в воображаемые положения. Если кто-нибудь из персонажей и порожден авторской фантазией, то работа ее, надо думать, была не слишком велика и состо-

яла в известном преувеличении немногих и простых реально наблюдаемых черт. Такие «сочиненные» люди чувствуются в некоторых главах «Записок», по крайней мере их подозреваешь везде, где видишь примитивность и, идущую с ней об руку, искусственность характеров. Тогда кажется, что у автора нехватило ловкости, нужной для того, чтобы «обмануть» читателя, и сочиненное отслоилось от записанного.

Что касается до стилистических украшений, то часть их решительно безвкусна. Как это бывает у неумелых писателей, беспомощность обнаруживается больше всего в описании пейзажа. Вдруг, грубо и бестактно, на страницы содержательной и умной книги врывается картинка в стиле какого-нибудь провинциального подражателя художника Филонова:

«Небо, словно обмороженное лицо, белеет.

Корован холмов тундры соблазнительно уютны.

Кажется, что от края до края под завесой тончайших тканей надгоризонтной мглы бесстыдно разбросалось полное, мягкое, необъятное тело.

Темным пушком, будто волосы подмышками, отмечены порослями тальги овражистые провалы» (стр. 197).

Самые сраждения банальны, слова выбраны плохие, в природу напихано то, чего в ней, слава богу, нет, — в общем, конечно, это описание антихудожественно.

Запас сравнений у автора невелик: «Город... седеньким старичком прилег...» (стр. 17), «седым, но памятливым старцем врос в землю дом» (стр. 24).

Вычурность и какой-то произвольный экспрессионизм «образов» почти неизбежно следует за всякой попыткой расцветить повествование: «этот голос, тягучий и пронизанный хрипами, чем-то напоминает большую резиновую губку» (стр. 115).

Еще один пример, чтобы ясно было, насколько велика стилистическая неловкость автора «Записок»:

«Три бабы — похожие друг на друга как сестры-двойняшки.

По внешнему виду они напоминают финские каботажные пароходишки, ползающие через Ленинград в Ладожское озеро. Кузова — как плетеные лукошки. Вся жизнь пароходика сосредоточена в его расплывшейся, глубоко осевшей в воду кормовой части: в ней машина, каюта шкипера, каюта шкиперской жены» (стр. 115).

До последнего двоеточия казались забавными бабы, после него — писатель, как говорится, «реализовавший метафору» и поместивший машину и каюты пусть даже в непомерно большую «кормовую часть» баб.

Оставив в стороне «красоты», подобные приведенным выше, можно сказать, что книга написана живо и занимательно. Но живость — это ведь еще не художественность?

Несмотря на это, книга т. Абрамовича-Блек, на наш взгляд, чрезвычайно интересна именно с художественной точки зрения. Мало

того, на ее примере могут быть уяснены многие существенные вопросы нашей художественной литературы.

Весьма часто повторяемое положение — критика есть перевод художественного произведения с языка образов на язык понятий, — будучи само по себе правильным, породило однако ложное представление о художественном мышлении, как о процессе обратном критике, т. е. как о переводе какой-то системы понятий в соответствующую ей систему образов. Это совсем не то же, что образное мышление.

Порочность такого представления о художественной работе сказалась в попытках вульгарно-социологических критиков схватить писателя за руку в тот момент, когда он будто бы приступает к художественной маскировке, к закутыванию в образы своих идей; если его подкараулить и поймать, думали эти критики, тогда сразу станет понятно, ради чего писатель трудился. Эзоповский язык получил здесь слишком большую, в действительности не принадлежащую ему роль в литературе.

Как раз одна из наиболее уязвимых сторон творчества наших писателей состоит в том, что они иной раз взаправду действуют по этому рецепту и, подменив художественный план логической схемой, начинают ее затем «образами». Самые живые и интересные идеи при этом застывают, омертвляются, а художественное мышление замещается набором более или менее счастливо найденных эпизодов, сравнений и так далее. Примеров приводить не будем, о них писали и пишут достаточно — слово «схематизм» не сходит со страниц художественно-критической прессы.

Художественное, образное мышление — целостно. Но его отношение к действительности, служащей для него содержанием и объектом, очень непростое. Исследование этого вопроса — основная задача эстетики. В настоящей статье мы подойдем только к одной из сторон этой проблемы.

В основе художественного воображения, то-есть образного мышления, лежит знание действительности. Самый важный источник этого знания — непосредственное участие художника в жизненной практике, прежде всего — в политической борьбе своего класса; из этой практики художник получает и творческий импульс, и непосредственные наблюдения действительности, дающие конкретный материал для его работы. Чтение научной литературы, в широком значении этого термина, направляет и дополняет личный опыт художника. Но ко всему этому надо прибавить большую роль, которую играют в создании крупных художественных произведений произведения других художников, разрабатывавших те же или сходные темы, думавших над новыми для своего времени проблемами и давших нечто для лучшего понимания их, изучавших новый материал и пытавшихся сделать первые его художественные обобщения. Часто в истории литературы отыскиваются забытые или малоизвестные литературные источники больших литературных явлений. Их влияние осуществляется частью путем заимствования сюжетных мотивов или целых

сюжетных построений, отдельных черт или целых образов людей, развития основной или второстепенной мысли и т. д., иногда в форме прямого включения «чужого» материала в новую вещь, почти всегда путем радикальной его переработки или даже полемики писателя со своими предшественниками.

Создание литературы — процесс коллективный, при том в самом разнообразном и богатом смысле этого понятия.

Особенно важно помнить об этом, когда речь идет о нашей принципиально новой литературе. Уже давно не подлежит спору значение непосредственной связи советского писателя с социалистической действительностью; никто не преуменьшает необходимости для писателя читать книги по различным отраслям науки, в особенности социальной науки; о преемственности советской литературы по отношению к досоциалистическому искусству много думают, говорят и лишут критики, а наши писатели практически, в разной форме и с неодинаковым успехом, эту преемственность осуществляют. Но чрезвычайно мало прослежена преемственность внутри советской литературы, и это жаль, так как, если даже материал еще недостаточно оформился, изучение его все-таки может углубить понимание пройденного пути и помочь дальнейшему литературному развитию. Здесь было бы интересно уловить не только влияние более крупных писателей на менее крупных или начинающих, а, так сказать, аккумуляцию разнородных литературных усилий в наиболее значительных произведениях.

Эти произведения имеют свою литературную историю не только в общем развитии литературы, но и специально в творческом развитии их авторов. Таким произведениям предшествуют подготовляющие их работы писателя, иногда остающиеся незаконченными и неизданными, чаще представляющие собою законченные и имеющие самостоятельную ценность произведения. Только в очень редких случаях писатель видит в них подготовку к другой работе, а не самостоятельную цель; все же они объективно играют роль как бы предварительную. Так как здесь есть сходство с процессом развития всей литературы, то полезно будет для нашей цели рассмотреть хотя бы один конкретный и достаточно весомый пример.

---

Тов. Эренбург в недавней своей статье в «Известиях» отстаивал свободу «художественной разведки». В контексте всей статьи эта фраза звучала, как требование — не стеснять стилевые искания, формальное новаторство. Принимая законность этого положения, в общей форме, нельзя не внести в него существенные ограничения. Первое — это то, что свобода не должна означать бесконтрольности. Под видом последних, только что найденных новинок нам подсовывали немало держанного чужого товара. Свобода творческих исканий не должна стеснять и свободной критики результатов этих исканий. Второе — более существенное и непосредственно относящееся к нашей теме — это то, что «разведка» идет различными путями и некоторые из них

много важней, чем поиски новых способов строения сюжета, новых и оригинальных сравнений и т. д.

Художественная разведка, идя все дальше, вишь и вглубь, охватывает все стороны развития социалистических отношений в нашей стране. Она не только обобщает и выражает то, что в основном, в общей форме уже известно. Она проникает в области еще мало изученные, схватывает факты, тенденции, еще не вполне сложившиеся, стремится понять сама и дать понять другим все стороны тех сложнейших и новых явлений, которые порождаются нашим развитием. Так называемая «фактография» — маловажный участок этой литературной работы: принципиальный отказ от объяснения и поисков связи описываемых явлений закрывает от наблюдателя действительную сущность фактов и не позволяет, обычно, даже внешне уловить их с достаточной верностью. Не фактография, которая приносит литературному развитию больше вреда, чем пользы, но конкретность приобретает для нашего искусства особое значение.

Обратимся к литературному пути самого И. Эренбурга. Наиболее яркий вымысел, наибольшая свобода воображения была им достигнута, казалось бы, в «Хулио Хуренито». В этой правдивой и беспощадной сатире на капитализм автор оперировал понятиями уже созревшими и даже перезревшими. Его задача состояла в максимальном, почти символическом обобщении; идеи, коренящиеся в реальности, воплощались в фантастических персонажах, поставленных в фантастические или во всяком случае исключительные положения. Удар получился хлесткий и крепкий, сатира удалась. Но слабость «Хулио Хуренито» состояла в том, что с той же общей меркой, с теми же из старой действительности извлеченными понятиями и образами автор подошел к явлениям совершенно новым. Поэтому т. Эренбург смог тогда уловить только немногие точки поверхности революционной России; о сколько-нибудь серьезном понимании сущности, заключающейся внутри увиденной им оболочки, и говорить было нечего.

Вещь, обязанная своим возникновением, казалось бы, величайшей свободе воображения, в очень важной своей части была беспомощной и скудной.

«Воображение — это способность вызывать образы, — писал Дидро: — человек, начисто лишенный этой способности, был бы тупицей, чья умственная деятельность сводилась бы к тому, чтобы издавать звуки, сочетать которые он научился еще в детстве, и машинально применять их во всех случаях жизни. Это печальный удел... иногда и философа. Когда стремительность разговора увлекает его и не оставляет ему времени связывать слова с образами, он только и делает, что вспоминает звуки и издает их, расположив в известном порядке. О, как автоматичен еще человек, который должен бы мыслить больше всех!

А в какой момент он перестает пользоваться исключительно памятью и начинает применять воображение? В тот, когда, задавая вопрос за вопросом, вы понуждаете его воображать, то-есть переходить от общих и отвлеченных звуков к звукам менее общим и менее отвле-

ченным, пока он не придет к какому-то чувственному представлению... тут он становится художником или поэтом»<sup>1</sup>.

Автоматизм мысли — явление, далеко выходящее за пределы кости, свойственной еще и теперь многим людям и делающей для них трудным восприятие всего нового и непривычного; гораздо важнее автоматизм, порожденный определенными социальными условиями и с особенной резкостью обнаруживающий себя в эпоху острой классово-вой борьбы и общественных сдвигов. На разных этапах нашего революционного строительства он проявлялся по-разному; сейчас его приходится преодолевать борьбой против пережитков капитализма в сознании людей.

И. Эренбурга в первые годы революции увлекла стремительность событий, его художественное мышление не поспевало за ними. Но Эренбург — писатель, обладающий таким общественным темпераментом и такой честностью, что автоматизм не смог его удержать в своем плену. Он вырвался на свободу.

Но как он освобождался, как восстанавливал он свое художественное воображение?

Эренбург не довольствовался простым наблюдением действительности и размышлениями по поводу увиденного, он не довольствовался и литературой, научной, публицистической, художественной, которая, конечно, оказывала на него свое влияние. Он взялся сам за литературную разведку и проявил в ней и смелость и неутомимость.

В этом отношении замечательна его «Испания» — глубоко конкретная, умная и пытливая книга.

Мировая революционная действительность, советские читатели и критика задавали Эренбургу «вопрос за вопросом»; и он сам не давал себе покоя. Он старался найти ответы и находил их.

Художественность его «очерков» зависела от умения писателя выбрать значительный жизненный материал и изобразить его просто и верно. По мере такой работы повышалось понимание писателем сущности пролетарской революции и произведение приобретало революционную остроту; писатель находил при этом средства для художественного выражения обретенного им нового содержания.

«День второй» — это была следующая ступень, когда автор, уже овладевший значительным новым материалом (фактическим и идейным), смог дать более широкое художественное обобщение, не теряя при этом конкретности, т. е. оставаясь реалистом.

Пример кажется мне убедительным, как доказательство значения такого рода литературной работы для отдельного писателя. Не менее существенным мне кажется и высказанное выше положение о том влиянии, которое имеет на рост литературы коллективная художественная разведка, то-есть вся совокупность направленных в эту сторону усилий наших писателей.

Развитие не идет прямым путем. Во многих случаях плод настоя-

<sup>1</sup> «De la poésie dramatique». Дидро конечно различал мышление философское и художественное, но он считал конкретность и реализм необходимым условием для обоих.

щего «воображения» уживается (конечно, не мирно), с пережитками «автоматизма». Например, в «Гидроцентрали» М. Шагинян—произведении, которое представляет собою большую разработку нового и трудного материала, основной персонаж, Арно Арэвян,— условная и пустая фигура, перекочевавшая откуда-то из старой литературы, вернее всего из «Мистерий» Гамсуна. Это человек странный и все же для всех обаятельный, или, во всяком случае, значительный; он не делает ничего, что имело бы настоящий вес, и все-таки все вокруг него вертится. Сколько раз он каким-то эмоционально интересным, но, по существу, бессодержательным образом мистифицирует окружающих. Так и ждешь, что у него как у Нигеля, в футляре от скрипки окажется белье. Наряду с таким искусственным характером в «Гидроцентрали» есть и другое: в романе поднят и передан ряд важных жизненных наблюдений и проблем. Они, занимая большую часть романа, отступают назад, теснимые литературной яркостью основной линии сюжета, опирающейся на «героя»; но именно этот «фон» составляет и главное содержание романа и то эстетически ценное, что в нем есть.

О недостатках языка «Брусков» Федора Панферова говорилось много. Не лучше в них и общая композиция, сбивчивая и аморфная; при том видно, насколько она могла быть лучше, если бы была проще; кажется, будто автор искусственно ставил себе препятствия ради ложно понятой «художественности». И все же «Бруски» — одно из лучших произведений нашей литературы. Несмотря на черты литературной отсталости, оно на много голов выше иных сочинений, «приличных» или даже выложенных на модернистско-русский или европейский образец, выше того, что идет по дорожке семейно-психологического романа средней дореволюционной литературы. Панферов предпринял может быть самую смелую разведку, поднял такой груз, который большинство писателей обошли бы стороной. Он ввел в литературу огромной значительности жизненный материал, которым, надо надеяться, он и сам в дальнейшем воспользуется лучше, чем это ему удавалось до сих пор.

Кстати сказать, тот натурализм, в котором с известным правом упрекали Панферова и который в гораздо высшей степени характерен для писавших о революционной перестройке деревни Замойского, Дорогойченко и для писателей, принадлежавших к группе «Кузница», — тоже представляет собою смешение положительного факта — накопления новых конкретных элементов с «автоматизмом» золаистского образца, т. е. разложением действительности на мелкие отрезки в ущерб отражению ее как целого; это один из наименее пригодных для нас принципов буржуазной литературы, возникший в процессе распада реализма.

Есть жизненный материал настолько сам по себе яркий и значительный, что честное и прямое его изображение гарантирует уже художественный успех. Жизнь дает даже такие законченные сюжеты, что их литературное воплощение предъявляет гораздо большие требования к политическому развитию и чуткости, к уму, добросовестности

и грамотности писателя, чем к его таланту и литературной умелости (ниже будут приведены такие примеры из «Записок гидрографа»). Однако здесь достигается только одна из первых ступеней художественного развития: нельзя таким способом охватить тот материал, который художественно не расчленен самой жизнью, нельзя дать больших обобщений, следовательно, возможности при этом значительно сужены и опасность художественного срыва подстерегает на каждом шагу. Не забывая об этом, мы считаем необходимым со всей силой подчеркнуть опростное литературное значение именно таких произведений. Делаем мы это не в защиту «писателей, которые особенно гордятся своим неумением писать и за свой деревянный стиль хотят получить серебряный кубок»<sup>1</sup> (вряд ли такие и есть среди тех, кто заслуживает упоминания), но против литературных снобов, ценящих в литературе не красоту, а смазливенькую мордочку, и против некоторых, на наш взгляд, неправильных попыток критиков выйти из затруднения, в которое ставит их сложность литературного роста.

Свои недоумения эти наши критики формулируют по двум линиям.

Одни говорят: есть произведения общественно полезные, но художественно слабые; что же важнее — полезность или художественность?

Другие, понимая, что нехудожественное «художественное» произведение имеет полезность весьма сомнительную, признают все-таки упрек в нехудожественности по адресу имеющих несомненное значение произведений справедливым; и они спрашивают: почему некоторые произведения наших писателей имеют такой общественный отклик благодаря своим нехудожественным сторонам, и почему бесследно проходит то, что в них, по общепринятому убеждению, а иногда и по оценке самого автора — художественно?

Якорь спасения видят обычно в эстетике, в конституировании для искусства — «что такое хорошо, что такое плохо»; бросаются от релятивизма к догматизму. Но при таком настроении ума не пойдет впредь и разработка эстетических проблем — эстетика не отвечает ни на один вопрос тем, кто ждет от нее не только метода, но и «вечной установки», твердых и раз навсегда данных критериев, превращающихся таким образом в рецепты художественности.

Наши критики не первые люди в истории, ставшие перед такой трудностью. Напомним русских революционных демократов. Чернышевский вынужден был опираться, с одной стороны, на противоречивое творчество Гоголя, с другой — на современных писателей, большей частью литературно менее умелых, вообще менее образованных и даже менее талантливых, чем литературные враги Чернышевского. Что же он, кривил душой, выхваляя слабые произведения, развращал и притуплял вкус своих читателей? Нисколько. Он с полной искренностью и прямоотой, достойной этого великого революционера, критиковал слабые стороны симпатичных ему писателей.

<sup>1</sup> Г. Гейне. Ата Troll.



Он постоянно указывал на поэтическую силу Пушкина, хотя и считал его поэтом «по преимуществу формы». Он подчеркивал значение Л. Н. Толстого, взгляды которого были ему всегда чужды. Но при этом он не сводил форму к оформлению<sup>1</sup>. Под созданием формы у Пушкина он разумел реализм, ту увеличенную емкость искусства, которая позволила развиваться новому содержанию. И, главное, Чернышевский с радостью отмечал, как подлинное завоевание искусства, каждое отражение в нем новых жизненных отношений. Связь искусства и жизни для него была историческим процессом. Он не пел славословий «хоть сопливеньким, да своим», но и не обкрадывал литературу своего класса, не мешал ее развитию, исключая из нее якобы «жизненно важное, но не художественное».

Очень резко об этом писал Щедрин.

Изложив в «Послании к пошехонцам» сюжет, обычный для среднего уровня дворянской литературы, он отмечал, что «были тут страстицы, написанные страстно и горячо, встречались лица, на воспроизведение которых потрачены были громадные запасы мастерства».

Дореформенная литература была, значит, подлинно художественной. А какова новая литература?

«Я вовсе не намерен слагать дифирамбы новой литературе; я даже заранее соглашаюсь с теми, которые укоряют ее в малосилии и малоталанливости. Но дело совсем не в обилии талантов, а в том, что наш жизненный процесс до такой степени усложнился, внутреннее его содержание настолько преобразилось, что литература решительно не могла остаться при прежних задачах. Я не говорю, что прежние задачи совсем упразднены, но уже и то важно, что не представляется необходимости смаковать их или ревниво следить за их развитием и вообще видеть в них единственный корм, пригодный для питания читателя».

Предмет новой литературы — «новая жизненная стихия», ее новые элементы, «которые для своего уяснения требуют совсем других картин, других образов, других приемов и даже других слов».

...«согласитесь, что это задача не безынтересная и тем более нелегкая, что ее дала непосредственно сама покончившая со старыми счетами жизнь, дала внезапно, почти насильственно, без всякого участия последовательной литературной традиции».

Ни хвалить, ни порицать за это современную литературу я не буду; она делает то дело, к которому призвана фаталистически и которое не может обойти, не рискуя обречь себя на полное бессилие. Но для вас, господа пошехонцы, для вас, которые потихоньку вздыхаете по литературе, содержание которой составляли перипетии помещичьих вожделений, нелишне объяснить, что она зачахла не без причины и что отсутствие усложнений, которые с этими вожделениями сократились, нисколько не облегчило современного литератур-

<sup>1</sup> «Пушкин по преимуществу поэт формы — писал Чернышевский. — Этим не хотим мы сказать, что существенное значение его в истории русской поэзии — обработка стиха; в такой мысли отзывался бы слишком узкий взгляд на значение поэзии в обществе». И на значение формы, добавим мы.

ного ремесла. Напротив того, тем, которые полагают, что современное литературное делание представляет те же притягательности, какие представляла разработка браков с препятствиями, нелишне будет объяснить, что тут есть очень существенная разница. И именно такого рода разница, которая делает современное литературное ремесло подвижничеством».

Речь тут не только о репрессиях, грозивших революционно-демократическому писателю со стороны царизма, но о подвижничестве литературного труда, направленного на отображение новых общественных тенденций.

Что же, Щедрин был «ликвидатором» искусства? Нигилистическим отрицателем художественности? Нет, и, например, наш современник, нигилист Иезуитов в статье «Нужна ли нам красота» (журнал РАПП) атаковал великих шестидесятников именно за то, что они, по его мнению, были «эстетамы». Или может быть Щедрин со слащавой ласковостью отстаивал «своих сопливеньких»? Самая резкость приведенного выше отрывка и все, что писал Щедрин, решительно восстает против такого предположения.

Щедрин беспощадно высмеивал и своим смехом добивал пережившую себя «красоту», — те принципы художественности, которые превратились в «автоматизм», в отсутствие «воображения»<sup>1</sup>. Он со всей силой поддерживал нарождающуюся в различных формах новую художественную литературу. И для него и для Чернышевского сильным орудием при этом был конкретный анализ литературы, требование конкретности в художественной литературе, разрушение тех рамок традиционной художественной «специфики», за которыми старая, отжившая литература искала себе надежного убежища.

Наши великие предшественники не делали «скидки на качество» для новой литературы; но они прекрасно понимали, что незрелый юноша организован выше, чем престарелая обезьяна.

Новые общие принципы дают нам общее направление литературного движения и сами получают все большее конкретное содержание по мере реального развития литературы. Так идет процесс расширения литературы, включения в нее новых идей, того жизненного материала, который раньше не был и не мог быть предметом для искусства<sup>2</sup>. Это не только дает нашей литературе публицистическую силу, не только свидетельствует об отражении в искусстве нашей действительности, но это есть важнейший эстетический факт. Конкретная литературная разведка не только занимает свое место в общем освоении нашей социалистической действительности наряду, скажем, с публицистикой, со статистикой, краеведением, этнографией и т. д. — она является конкретной критикой тех элементов в ста-

<sup>1</sup> Существенна здесь оговорка Щедрина: «Я не о Шекспирах и Дантах говорю, а о средней литературе».

<sup>2</sup> Вопрос о том, всякий ли материал может быть предметом искусства, мы здесь оставляем в стороне; это вопрос важный, но особый.

рой литературе, которые отжили свой век, и разработкой новой эстетики<sup>1</sup>.

Разумеется, нельзя разделять литературные произведения на две категории — подготовительную и настоящую: надо, дескать написать сто художественно слабых книг и тогда из них вырастет одна сильная. Это было бы просто глупой мыслью. Советская литературная действительность не дает для нее и повода — мы насчитываем в нашем литературном активе немало произведений, имеющих бесспорную художественную ценность. Каждому произведению мы предъявляем высокие требования. Однако ведь не пустая фраза — отставание литературы от действительности? Конечно, нет, и она означает, что, будучи сами по себе ценными, лучшие произведения наших писателей носят предварительный характер с более широкой точки зрения — с точки зрения формирования новой, социалистической эстетики, основанной на конкретных требованиях нового, социалистического общества.

Нам нужны на каждом этапе развития возможно широкие и полные художественные обобщения. Но критерием ценности обобщения служит его конкретность, богатство отражения в нем действительности. Если произведению недостает конкретности, писатель становится похожим на певца, который широко открывает рот и поднимает традиционным оперным жестом руку, воображая, будто этим восполнил недостаток голосовых средств.

Очень трудно бывает решить, на что имеешь силы, за что уже можно браться и что преждевременно, касается ли дело тебя самого или же твоего собрата по литературному труду. Величайшей косолапостью или даже фельдфебельской тупостью отзывались бы попытки скажем, со стороны критики регулировать литературную работу в этом смысле. Очередность вообще здесь весьма неопределенна и условна — работа над каждым самым конкретным очерком неизбежно включает в себя решение и чисто литературных задач. Однако подчеркнуть общее значение художественной конкретности на наш взгляд необходимо, так как она является основой успешного развития литературы.

Вернемся к книге т. С. Абрамовича-Блек, послужившей непосредственным поводом для выяснения изложенных выше вопросов. Мы придаем ей художественное значение прежде всего потому, что в ней хорошо рассказаны многие важные и малоизвестные вещи. Сжато, точно и вместе с тем живо переданы своеобразные характеры людей Советского севера, своеобразное проявление тех новых отношений, которые общи для всего Союза. При этом преодолено множество штампов, прочно укоренившихся в художественной и даже научной литературе. Провинциализм столичный не лучше провинциализма

<sup>1</sup> В этом большое значение для художественной литературы таких, например, изданий, как «История фабрик и заводов», «История гражданской войны», «Люди Сталинградского тракторного».

окраинного; такие книги, как «Записки гидрографа», помогают борьбе с ним.

Автор предисловия пишет: «С. Абрамович-Блек избежал экзотики»... Это верно. Если слово «экзотика» понимать в его прямом смысле, то-есть как общую характеристику явлений, несвойственных стране, в которой живет писатель, то С. Абрамович действительно «избежал экзотики» и не только избежал: рассеял экзотические легенды, созданные другими авторами. То, что он рассказывает, имеет свежесть и юстроту ранее неизвестных вещей; но это — не «экзотика» в смысле чужеродности, это все — о нашей стране.

Важно знать и чувствовать все разнообразие этого огромного организма. Жаль поэтому, что С. Абрамович иной раз идет вразрез со своим основным принципом — верности изображаемой натуре. Например, он пишет, будто «ничего, что говорят (жители севера — И. С.) каким-то птичьим клекотом, личего, что едят полусырое мясо, спят голышом на снегу. Свои, советские люди. Пролетарии. Совершенно несомненные пролетарии». Неправда, будто это «ничего». Здесь есть опасность такого упрощения, такого стирания различий, которое, разросшись, обесценило бы конкретное богатство наблюдений.

Было бы интересно конкретней изучить, заранее можно сказать, очень сложное явление: формирование новой психики у отсталых народов, населяющих окраины нашей социалистической страны. Например, т. Абрамович-Блек сообщает, как глубоко проникло в сознание якутов, тунгусов, чукчей убеждение, что все положительные нововведения исходят от коммунизма, советов, «колхозка». Но нельзя понять из его книги, в какой степени слово «коммунизм» остается для них символом отдельных, хотя и коренных изменений в их жизни, а в какой доступно им его более глубокое и общее значение.

Интересно знать, как представляются передовикам и средним жителям Якутии реальные перспективы развития.

Очень существенно все это потому, что новое приходит к ним, по свидетельству т. Абрамовича-Блек, со многими своими противоречиями, иногда естественно выступающими резче, чем в культурно-ведущих республиках и областях. Например, то, что якуты с доверием относятся ко всякому человеку, пришедшему от имени советской власти, помогает очковтирателям и жуликам, прикрываясь мандатами, проделывать немало гадостей; так вот, умеют ли якуты различать линию советов от ее извращений перерожденцами и жуликами? Ведь такое различие требует уже большой способности понимать основные политические принципы и практическую политику коммунистического государства, требует членения «нюньча», т. е. русских, не только на белых и красных, но и понимания того, что не все, называющие себя советскими людьми, действительно ими являются.

Автор справедливо протестует против характеристики якутов, как обманщиков, торгашей и т. д. Это клеветническая выдумка русских купцов и компрадоров, которые сами грабили «иностранцев». Но сле-

дующий вопрос представляется нам небезынтесным. Якуты в большей мере были вовлечены в жизнь товарного общества, чем тунгусы или чукчи; часть их сама выступила в роли торговых посредников и эксплуататоров по отношению к последним и к своим одноплеменникам беднякам. Известно также, что многие исследователи отмечали особенную открытость и мягкость характера тунгусов; им приписывали «рыцарственность» и дали прозвище «французов севера» (пользуясь, повидимому, сравнением с легендарными французами-рыцарями). Патриархальный родовой быт имеет свои достаточно жесткие формы эксплуатации, в особенности там, где уже произошла имущественная поляризация внутри рода. Но племена, сохранившие до Октября более или менее неприкосновенно первобытно-коммунистический строй? Как совершается их переход к социалистическому переустройству жизни, минуя феодальную и капиталистическую фазу? Нет ли у них некоторых преимуществ этического порядка? Эти вопросы важнее для литературы, чем, скажем, цифровые данные о Якутии. Кажется, ими обещал заняться А. Фадеев в «Последнем из удэге».

Некоторое представление обо всем этом мог бы дать умный и добросовестный наблюдатель, автор «Записок».

Не будем упрекать его за то, что его труд не отвечает на эти и еще многие важные вопросы. Нельзя забывать, что поводом для его поездки в Якутию послужило определенное деловое задание, отнимавшее много сил и времени, и что его ограничивало незнание якутского и тунгусского языка. Нельзя забывать и о том, что его художественное развитие стоит, покамест, еще на одной из первых ступеней и настоящее художественное обобщение ему мало дается.

Упоминаем о том, чего нет и что хотелось бы найти в книге, потому что автор ее работает над вторым томом, и может быть узнать интересы хотя бы некоторых читателей будет для него небесполезно.

Гидрограф вышел далеко за пределы своей «специфики» и дал книгу, имеющую обще-культурное и, в частности, художественное значение. Того же надо пожелать и специалистам-писателям — выхода из рамок узко понятых профессиональных интересов. Если наша статья хоть сколько-нибудь удалась, она докажет, как важно для писателей знать такую литературу, как «Записки гидрографа».

Не будем называть все удачные и содержательные главы или литературные портреты этой книги. Она должна быть прочитана целиком. Перескажем только три эпизода, характерные для того, что было отмечено выше: это художественно-расчлененные, художественно-законченные вещи, непосредственно данные жизнью.

Эпизод первый. Русское Устье на Индигирке—древняя русская колония. Ее основали люди, бежавшие из Руси еще во времена Иоанн Грозного. Фамилии старинных дьяков или бояр (может быть боярских «людишек»). Говор здесь такой, какого нигде уже не услышишь. Председатель совета Марья Петровна Голызинская призывает к порядку разбушевавшееся собрание:

«Горожане! Девки! Уноши! Доколе будете кыкати? Горожане! Падите на лавки. Оставьте нелюбие».

«Бунт детей боярских» происходит за-за того что приехал врач и намерен произвести медицинское освидетельствование всех жителей.

«Спокон веку такого сорому не было! — кричит молодая девушка Анимаида Селиверстовна Чихачева. — И шикому, бабкам нашим, дела такие неведомы. Приезжат сверху мужик незнаемь, кажет Марье Голызинской гумагу, а та — гли — и читать не может... А на сором и поругание баб и девок отдаст. Бати! Кое же вы помалкоша?»

Поднимается шум, молодежь угрожает расправиться с доктором.

«...Собранию угрожает окончательный срыв. Но «бати» — хозяева, главы семей, уже пришли к определенному решению... Осмотра девок и баб не допустить, доктора наказать. «Сие твердо и правильно. Сорому не допустим. Однако коли и какой казнею карати? То ли обесити, то ли огнем пожечь, спрашиваю? — говорит старик Щелканов: — То ли в засапожники смертным боем взять, спрашиваю?.. Мы, отцы, значит, думу такую думали: кака у нас теперь власть? И кто мы теперь, значит?.. Мы все теперь советские. И, значит, дохтур идет противу нас, противу советских горожан. Ето всему государству измена. А ето что значит? Значит, повинны мы того дохтура позязать в нарту и псов запречь добрых и каюра (погонщика) нарядить и гнать той потяг скорым бегом в отдел Гепеву. В том отделу уж доподлинно разберут, кто он такой, возмутитель советских законов».

Однако доктору (держится он стойко и мужественно) с помощью гидрографа удастся убедить в полезности врачевания девушку, возмущавшуюся больше всех. Она первая идет на осмотр, за ней идут другие. Это — первая научная медицинская помощь в поселении, существующем триста лет.

Эпизод второй. В тунгусской избе гидрограф и его спутник, тунгус-комсомолец, застают сцену камлания. Оказывается, камлает (шаманит) председатель колхоза Брусницын. Комсомолец отказывается от предложенной ему еды.

«Шаманы — кулаки! Шаманы — всегда обманывают тунгусов. Шаманы — бандиты. Брусницын все равно, что бандит. Брусницыну нельзя быть председателем колхоза. Брусницына надо выгнать. Брусницын — дармоед, шаман!»

Молчат тунгусы, молчит Брусницын. Но, когда комсомолец наносит последнее оскорбление — выплескивает свою чашку чая в костер, то-есть отказывается от гостеприимства, они начинают говорить. Председатель и все правление колхоза — бедняки; они без посторонней помощи разоружили кулаков; они выгнали шамана; бубен его остался. Недавно случилось несчастье: в пурге затерялись шесть оленьих маток. «Кто отвечает за стадо? Брусницын. И что он делает? Брусницын собирает все правление колхоза, надевает шаманскую одежду и слушает бубен... быть может олени и найдутся. А что Брусницын не бандит, что он настоящий советский председатель, пускай смотрит комсомолец Слепцов и пускай русский смотрит». Председатель подносит к свету бубен и гладит рукой олеографию: «Вот,

Брусницын наклеил оленью кровью эметет (священное изображение) самого большого московского начальника, чтобы здесь никакого шаманства не было». На бубне — портрет всесоюзного старосты Михаила Ивановича Калинина...

Вся книга т. Абрамовича-Блек показывает, что мы имеем здесь дело не с какими-то смешными дикарями, полудетями, а с людьми большой воли, настоящего энергичного ума. Их нравственное развитие очень неравномерно — наряду с высокими и сложными идеями, с высокими, социалистическими принципами, воплотившимися в жизнь, остается еще много нелепых, тяжелых или смешных пережитков. Книга т. Абрамовича-Блек выпирала бы, если бы конкретней освещала эту сторону жизни, о которой мы писали выше — мысленные людей, вызванных революцией к жизни, обреченных без нее на тупое рабство или варварское хищничество. Что т. Абрамович-Блек может это сделать, видно из двух пересказанных выше отрывков.

Третий эпизод — «Агитплакат». По дороге в Абый, на одной из стоянок, гидрограф встретил немого якута, который, узнав, что русский «испидисси» — из экспедиции, обращается к нему с длинным и страстным рассказом. Да, именно рассказом, так как это не выражение отдельных чувств посредством отдельных жестов, а целая пантомима, необыкновенно яркое безмолвное изображение цепи событий.

Оказывается, в 1921 г. якут стал случайным свидетелем пыток и издевательств белогвардейцев-палачей над пленными красноармейцами. «Белобандиты вырезали Слепцову язык, боясь его разоблачений. Но Слепцов сумел все-таки рассказать по наслегам всей Якутии о том, что он узнал, что он увидел... Белая армия генерала Писеляева, рассчитывавшая двинуться через Якутию на Сибирь, была встречена в якутских лесах дружным огнем партизанских отрядов тунгусов и юкагир. Белогвардейская авантюра была уничтожена в самом зародыше...

В пути много времени для размышлений. Под ровный скрип бегущих нарт я вижу мысленно шествие этого изуродованного революционера по якутским наслегам неповторимым, непревзойденным агитплакатом»...

Разве это не рассказ потрясающей силы? Разве может отнестись к нему холодно человек, действительно любящий и воспринимающий искусство?

Чрезвычайно показательно, что т. Абрамович-Блек — художник там, где не старался что-либо «художественно описать», и неловкий бумагомаратель в тех, к счастью немногих, местах, где хотел подчиниться поверхностно понятой «художественной специфике».

Мы уверены, что никто из читателей книги не откажет автору в таланте. В его живых записях конкретных явлений можно было бы кое-что стилистически уточнить, но таких грубых и неприятных ошибок, как те «красоты», что были приведены в начале нашей статьи, в них нет.

Если «Записки», как было отмечено нами, и не организованы по плану, изобретенному писателем, то художественный талант автора

все же сказался в умелом исполнении плана, данного самой жизнью. Гидрограф едет в страну, где раньше не бывал и о которой имеет превратное представление. Попадает сразу в гущу малопонятной, напряженной и сложной жизни, вынужден активно вмешиваться в нее, находя препятствия там, где он не ожидал их найти, и легкость там, где ее, казалось, не могло быть. По пути к своей первой цели, он переживает много приключений, получает много новых и богатых впечатлений и наконец достигает тех мест, где должна начаться его главная деятельность.

Так заканчивается первая книга «Записок». Здесь мы видим как раз один из тех «планов», которые дает сама действительность, но которые вполне пригодны для того, чтобы лечь в основу художественного произведения.

Мы не знаем, умеет ли т. Абрамович-Блек построить план повести, романа или рассказа, где действительные наблюдения служат только основанием для более свободной работы художественной фантазии. Особый характер написанной им книги не дает возможности судить об этом. Но во всяком случае по «Запискам» видно, что художественное чувство позволяет автору хорошо воспринимать художественно оформленные жизнью явления, а это уже очень много. Об этой же его способности свидетельствует и выбор эпизодов, на которых остановилось его внимание.

Хорошо, что автор малоопытен и примитивен в ремесленных литературных уловках: его попытки в этом направлении выразились в таких «художественных» комьях, которые легко отделяются от основного текста книги; их беспочвенность, «автоматизм», отсутствие воображения, т. е. конкретных чувственных образов, разоблачают себя сами; а свежие и сильные рассказы о конкретных явлениях, фактах, процессах сами говорят о своем праве на звание подлинно художественной литературы.

Автор «Записок гидрографа» может пойти в дальнейшем по пути все большего углубления своего знания действительности и умения доводить свои наблюдения и мысли до сведения миллионов читателей, охватывая все шире изученные им проблемы. Быть может у него достанет таланта для того, чтобы перейти к художественной литературе в настоящем значении этого слова, и, научившись трудному ремеслу художника, он даст роман, повесть, рассказы. Возможно, что он изберет, как наиболее близкий своему дарованию, жанр беллетристический (в понимании Белинского) — описательную прозу, которая тоже очень нужна и интересна. Однако в «Записках» есть и пренеприятные черты, заставляющие опасаться, не пойдет ли автор совсем по иному пути, не соблазнить ли его вместо приобретения трудного искусства рассказа возможность набрать известный ассортимент «живописных» средств; к последнему рука привыкает сравнительно легко, занятие это представляет собою некоторое «приятство»... Но будем надеяться, что Абрамович-Блек изберет первый путь.