

84
И29

Идеологическая
борьба
в литературе
и эстетике

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

Идеологическая борьба в литературе и эстетике

СБОРНИК СТАТЕЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Москва 1972

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
А. Л. ДЫМШИЦ, В. Р. ЩЕРБИНА, Я. Е. ЭЛЬСБЕРГ

Оформление художника
М. ШЛОСБЕРГА

ОТ РЕДАКЦИИ

Работы, включенные в настоящий сборник, подготовленный Институтом мировой литературы имени А. М. Горького АН СССР, содержат характеристику, анализ и критику реакционных, антикоммунистических и антисоветских тенденций и концепций, распространенных в настоящее время в буржуазной и ревизионистской эстетике и литературоведении, а также проявляющихся в художественной литературе США, ФРГ, Франции, Англии, Италии и некоторых других стран.

Внимание авторов сосредоточено главным образом на современном состоянии этого участка борьбы между социалистической и буржуазной идеологиями, на тех формах этой борьбы, которые она приняла со второй половины 60-х годов. В частности, подвергаются критике попытки противопоставить социалистической идеологии маскировку под «левизну», некий «третий путь», якобы независимый от социалистической и буржуазной идеологии, разного рода подделки под марксизм и т. п.

Собранный здесь материал свидетельствует об идейной, духовной, научной несостоятельности современной буржуазной идеологии в области эстетики и литературы, об ее неспособности выдвинуть в противовес марксизму-ленинизму и социалистическому реализму какие-либо прогрессивные идеи и художественные ценности.

ПУТЬ СОЦИАЛИЗМА, ПУТИ ИСКУССТВА

Социализм вызвал в духовной жизни эпохи новые процессы, исторически и теоретически утвердил новую концепцию мировой художественной культуры. Коренным образом изменилось само понятие «XX век», стал иным облик искусства современности. В центре литературного процесса полустолетия находится целый комплекс художественных, теоретических и исторических проблем, объединяющихся в теме «социализм и литература». Эта всепроникающая тема современного художественного прогресса обладает огромным внутренним содержанием, сложным и конкретным смыслом. Прежде всего он раскрывается в факте непреложной, все возрастающей роли социализма в развитии художественной жизни, в разнообразии конкретных исторических форм связанного с ним искусства.

Один из зачинателей советской литературы Н. С. Тихонов в статье «Литература великой революции» писал:

«С первых дней становления Советской власти, в буре, которая опрокидывала все устои прошлого, в боях, в страстных спорах рождались первые поэты и прозаики той необыкновенной литературы, которая была названа советской. Советская литература сразу же рождалась как многонациональная литература, потому что она объединяла старые и молодые таланты всех народов, нашедшие в революции свое писательское призвание, поставившие свои дарования на службу родному народу. Но эти самоотверженные бойцы, пламенные глашатаи великого переворота, были не только участниками гражданской войны и революционных событий. Они были деятелями большой демократической культуры, они опирались на традиции писателей русской классической литературы, за их плечами стояли великие сыны разных народов, писатели-демократы, гуманисты, чей путь должны были продолжить молодые, призванные на ответственное, искреннее служение народу и Великой Октябрьской революции»¹.

¹ «Литературная газета», 28 января 1965 г.

Советская литература воздействовала на литературы других стран, на сознание широких кругов зарубежных читателей образом нового мира, который она несла человечеству. Упомянем свидетельство Л. Фейхтвангера о роли советской литературы в формировании представлений зарубежной прогрессивной интеллигенции. «Мне известно множество объективных изложений хода Октябрьской революции и описаний Советского Союза, но подлинные предпосылки революции я постиг лишь после прочтения рассказов и романов Горького, а Советский Союз я узнал из произведений советских писателей, в особенности Маяковского и Шолохова»¹.

Подобные высказывания можно приводить во множестве. Они свидетельствуют о пробуждающей и обновляющей силе Октября, о разнообразии путей и форм его воздействия на художественную культуру эпохи, о новаторской социалистической природе советской литературы.

В отчетном докладе и выступлениях на XXIV съезде партии значительное внимание было уделено вопросам литературы, ее миссии в духовной жизни советских людей, ее значению в формировании нового человека. Отмечалось, что с продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры. Естественно, поэтому партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе. В соответствии с ленинским принципом партийности необходимо направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства.

Вместе с тем XXIV съезд партии отметил, что идеологи буржуазного мира всячески стараются очернить достижения социализма, основы его политической и духовной культуры.

«Мы,— говорил Л. И. Брежнев,— живем в условиях неутраченной идеологической войны, которую ведет против нашей страны, против мира социализма империалистическая пропаганда, используя самые изощренные приемы и мощные технические средства. Все инструменты

¹ «Иностранная литература», № 6, 1955, стр. 248.

воздействия на умы, находящиеся в руках буржуазии — печать, кино, радио, — мобилизованы на то, чтобы вводить в заблуждение людей, внушать им представления о чуть ли не райской жизни при капитализме, клеветать на социализм. Эфир буквально насыщен всевозможными измышлениями о жизни нашей страны, братских стран социализма»¹.

Антисоветская и антисоциалистическая пропаганда ведется по всем линиям социальной и духовной жизни. Здесь пускаются в ход все средства — от якобы объективной, беспристрастной информации до самой нелепой клеветы на советское общество и идеалы и свершения советского человека.

Советские писатели и литературоведы воинствующе отстаивают принципы и достижения художественной культуры социализма, повышают свое мастерство, дают свой ответ на коренные вопросы жизни. Об этом свидетельствует высокая оценка деятельности советских художников, создавших много интересного и талантливого. Появились новые произведения, которые реалистично, с партийных позиций, без приукрашивания, но и без смакования недостатков освещают прошлое и настоящее нашего народа, сосредоточивают внимание на действительно важных проблемах коммунистического воспитания и строительства. Эти произведения вновь подтверждают: чем теснее связь художника со всей многогранной жизнью советского народа, тем вернее путь к творческим достижениям и удачам.

С истиной фактов трудно спорить на почве реальности. Поэтому антиреволюционные идеологи создают свою систему специфических мифов, направленных против всех сторон социалистического бытия и сознания. При всем множестве вариантов этих мифов, все они опираются на тенденциозную трактовку Октябрьской революции и самой природы социализма. Как известно, сразу же после Октября открылась целая полоса реакционного «мифотворчества», объявившего свершившийся переворот следствием случайных стечений зловещих обстоятельств, прервавших естественное развитие жизни. Как всегда, в общем хоре опровержений реального хода истории нашел свое место и международный оппортунизм, выдвинувший теорию незакономерности революции в отсталой России, а

¹ «Правда», 31 марта 1971 г.

стало быть, и невозможности в ней строительства социализма, новой культуры и искусства.

Закономерный процесс нарастания в России социалистической революции освещен Лениным всесторонне — с экономической, политической, социологической и идеологической сторон.

Революция в России подтвердила тот факт, что научный социализм развивался и развивается на столбовой дорожке мировой цивилизации.

Если обратиться к мировой литературе начала XX века, то можно сказать, что основанное на проникновении в жизнь предчувствие революционного обновления человечества проникает творчество писателей разных направлений: Роллана, Франса, Нексе, Верлена, Морриса, Уитмена, Дж. Лондона и многих других. В силу напряженности классовых противоречий русской действительности, тема ожидания революции наиболее обостренно и непосредственно выражена в произведениях Горького, Блока, Бедного, Серафимовича. Всем памяты слова Маяковского, прямо предвещающие близкую революцию.

Это ощущение близкой революции выразилось в социальных и духовных поисках, в художественном воплощении внутреннего освобождения человека, роста новых сил истории, причем писатели нашли себе здесь опору в духовном содержании передовой русской литературы прошлого. Томас Манн совершенно справедливо говорит, что Октябрьская революция во многом духовно была закономерно подготовлена предшествующим развитием русской прогрессивной литературы. По существу ту же мысль выразил и Генрих Манн. «Социалистическая революция могла удался, а ее результат — Советский Союз может существовать потому, что оба явления были идейно подготовлены... — писал он. — Сто лет великой литературы — это русская революция перед революцией... От Пушкина до Горького звено к звену, в непрерывном ряду стоят романы и обучают глубокому познанию человека, знакомят с его слабостями, его опасениями, с его призванием, — и они воспринимаются как чтение о самой жизни...»¹

Вполне закономерно имя Горького, его выдающаяся роль в формировании советской литературы, ее новаторских социалистических основ находились в центре выступлений ряда участников V съезда советских писателей.

¹ Н. М а н н, Ein Zeitalter wird besichtigt, Berlin, 1947, S. 49, 50.

Особенно подчеркивалось значение деятельности Горького — борца за идеалы социализма, за создание облика нового человека. Общее мнение советской литературной общественности выражено в следующих словах резолюции съезда: «Еще в первые годы существования нашего писательского союза А. М. Горький подчеркивал, что основным героем книг мы должны избрать труд, то есть человека в процессе творческого труда. На всех этапах своей истории советская литература была верна этой большой, подлинно гуманистической традиции. Она видит главную задачу в том, чтобы показать ведущего героя нашей жизни — передового труженника, активного борца за дело коммунизма во всей широте его интересов, богатстве мыслей и чувств. Создать образ такого человека, который покорял бы читателей эстетическим совершенством, — долг и счастливая обязанность художников слова»¹.

Суждения Ленина о путях формирования новой социалистической литературы, всей социалистической культуры явились выдающимся открытием и приобрели особую актуальность в наши дни. Реальная сложность хода истории содействует воскрешению на новой основе подновленных вариантов старых «мифов», с которыми настойчиво боролся Ленин. Многие концепции искусства XX века связаны с чрезвычайно распространившимся в последнее время вариантом старого мифа «Восток и Запад», основанным на такой трактовке пути революции и социализма в России, советской литературы и искусства, которая отвергает всемирное значение этих фактов.

Антиреволюционные доводы о нереальности программы созидания социализма, передовой культуры и искусства в условиях отсталой страны во многом восходят к «элитарной» теории чуждости народных масс высшим формам духовной деятельности. Именно в преддверии назревающей революции и после Октября буржуазные идеологи наиболее интенсивно разрабатывают концепции «элитарности» культуры, толкуют об угрозе со стороны освобожденного народа самому существованию искусства, о неизбежности его уничтожения или снижения. Таков смысл концепций Н. Бердяева, Л. Шестова, Д. Мережковского, О. Шпенглера, Ортега-и-Гассета и других.

Духовная реакция наших дней с полным основанием возводит Бердяева в сан пророка сознания современного

¹ «Литературная газета», 7 июля 1971 г.

человечества. Именно он один из первых выдвинул ряд основных положений, направленных против Октябрьской революции, культуры и искусства социализма. В своих многочисленных статьях и особенно в книге «Философия неравенства» он обвинил Октябрьскую революцию в том, что она будто бы «низвергла русскую культуру в темную бездну, что русское государство и русская культура были отданы на растерзание темным массам»¹.

В своей одноименной книге О. Шпенглер пророчит «закат Европы» именно вследствие революционной борьбы народных масс, якобы чуждых творчеству, всецело подчиненных инстинктам потребительства и разрушения.

Обратимся к книгам Ортега-и-Гассета «Дегуманизация искусства» (1923) и «Восстание масс» (1930). Их автор в высшей степени отрицательно характеризует роль масс в судьбах современной культуры. «Массы», обрушиваясь, как поток, на поле истории, заполняют его повсеместно, оттесняя подлинно творческие силы. Толпа завладевает всеми просторами и всеми благами цивилизации. Эта всецело потребительская стихия подавляет высшие формы творчества. Наступает эпоха торжества «посредственности», суверенитета «неквалифицированного индивида».

Предвзятый подход к Октябрьской социалистической революции часто обосновывается в наши дни буржуазной теорией обусловленности революционного движения случайностью, стечением исключительных обстоятельств. Такую теорию проповедует, например, американский социолог М. Гинсберг, объясняющий «случайным стечением обстоятельств» победу в России Октябрьской социалистической революции. В качестве случайных исторических обстоятельств, совокупность которых вызвала революционный переворот, Гинсберг называет ряд факторов, в частности, ход первой мировой войны. Однако основной «случайностью» он считает наличие «небольшой, но решительной группы людей, способных взять власть», и прежде всего «случайность существования великой личности Ленина»².

На представлении о зыбкости позиций революционных сил в отсталой России, о волюнтаристском характере свершенных преобразований в сфере социально-экономической и культурной жизни строилась также программа «сменовеховства», с наиболее «последовательным» правым кры-

¹ Н. Бердяев, Философия неравенства, Берлин, 1923, стр. 21.

² M. Ginsberg, Essays in Sociology and Social Philosophy, v. II, «Evolution and Progress», p. 160.

лом которого был связан ряд литераторов, впоследствии ставших, наряду с другими белоэмигрантскими фигурами, предшественниками и столпами зарубежной «советологии» наших дней.

Характерны здесь взгляды таких «духовных отцов» современного поколения американских «советологов», считающихся незаменимыми специалистами по русской литературе, как Глеб Струве, Марк Слоним. Показательно, что они прежде всего всячески варьируют тезис о неподготовленности России для развития современных интеллектуальных и художественных ценностей.

Можно утверждать, что центром много раз переиздававшейся книги Глеба Струве «История русской советской литературы» (последняя ее редакция выпущена в США — G. Struve, History of Soviet Literature, New York, 1951) является положение о чуждости революции, программы строительства социализма естественной исторической природе развития отсталой России. Отсюда он выводит свою версию об эстетической консервативности реалистических основ советской литературы, насильственной навязанности ей социалистических принципов. Поэтому воздействие революции на судьбы русской литературы трактуется Струве как разрушительное, прервавшее естественное развитие ряда крупных дарований, разъединившее ее с основными потоками движения мировой художественной культуры, которые он усматривает преимущественно в модернистских течениях. Соответственно такому представлению на развитие литературы в советской России писатели, воплощающие в своем творчестве отличительные новаторские принципы революционного социалистического искусства (М. Горький, Д. Фурманов, Л. Серафимович, В. Маяковский, А. Фадеев), всячески дискредитируются, извращаются, отодвигаются на задний план.

И наоборот, в центр истории советской литературы выдвигается специфическая группа писателей, настроенных антисоветски, или те, которые в определенный период своей биографии находились в «сложных» отношениях с революцией. Их заслугу Струве находит в органической связанности с общим потоком развития западной литературы, в свободе от воздействия идей социализма.

Подобные измышления высказывали и многие другие противники революции, преимущественно из эмигрантской среды, выброшенные за пределы советской страны.

Когда еще в первые послеоктябрьские годы возникла

антиреволюционная шаблонная концепция развития литературы в Советской России, она сразу же вызвала сокрушительный отпор со стороны выдающихся писателей, отдавших свой талант обновленной родине. «Художнику надлежит знать,— писал А. Блок,— что той России, которая была,— нет и никогда уже не будет. Европы, которая была, нет и не будет... Мир вступил в новую эру. Та цивилизация, та государственность, та религия — умерли. Они могут еще вернуться и существовать, но они утратили бытие, и мы, присутствовавшие при их смертных и уродливых корчах, может быть, осуждены теперь присутствовать при их гниении и тлении. Художнику надлежит пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп... Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними»¹.

Следует отметить стремление современных «советологов» несколько модернизировать и всячески варьировать давние антисоциалистические историко-литературные концепции, придать им вид солидных «академических» исследований, претендующих на объективность, научную самостоятельность. Но под всем этим скрывается та же схема неподготовленности и разрушительности социалистической революции в России и — вследствие этого — неизбежности угасания новаторских процессов художественной культуры. Шаблонен и категоричен в своих рассуждениях на эту тему американский литературовед, профессор Принстонского университета Джеймс Биллингтон в своей книге «Икона и топор. Интерпретированная история русской культуры» (Нью-Йорк, 1966). Вся интерпретация истории русской культуры у него сводится к той же навязшей схеме — отсталая Россия и просвещенный Запад.

Освободительные движения в России и Великая Октябрьская социалистическая революция в интерпретации Биллингтона выступают как парадоксы. Ироническим и парадоксальным ему кажется, что коммунизм пришел к власти на крестьянском Востоке, а не на индустриальном Западе, «да и, кроме того, в России, которую Маркс и Энгельс особенно не любили и в которую не верили»².

¹ А. Блок. Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, «Художественная литература», М. 1962, стр. 58—59.

² Billington James H. The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture, N. Y. Alfred A. Knopf, 1966, p. 16.

Сошлемся еще на типичную в этом отношении книгу английского литературоведа Камиллы Грей. Зенитом развития русского искусства XX века, по ее мнению, являются модернистские течения предреволюционного времени, пережившие краткий период развития и в 20-е годы. Затем творческие идеи передового Запада не выдержали напора «отсталой России». Вследствие этого опять «возрождается консервативная реалистическая и националистическая концепция искусства, приверженного к традиционным принципам гражданственности, участия в преобразовании жизни»¹. Это якобы откинуло культурную жизнь страны назад.

В последние годы в сочинениях ряда «советологов» о литературном процессе современности заметно больше отводится места теме о закономерностях революции, о путях утверждения социализма. И пишут об этом так, будто бы именно они, «советологи», более всего заинтересованы в правильном развитии революции и социализма, новой культуры, литературы и искусства. Но говорят они больше всего о «парадоксальности», «неподготовленности» революции в России, о неизбежности перерождения социализма и т. д. и т. п. И здесь прежде всего вспоминаются тезисы оппортунизма, с которыми непримиримо полемизировал Ленин и которые сейчас взяты на вооружение ревизионизмом.

* * *

Существенно отметить смыкание в прошлом и настоящем социально-эстетических взглядов при подходе к теме «революция и искусство» открытых реакционеров со взглядами ревизионистов, выступавших и выступающих под маркой «марксистов» (хотя нельзя здесь упускать из вида известные вариантные различия).

Хотя бы реакционные воззрения на опыт революции и строительства социализма в России трансформировались и у оппортунистов в тезисы об исторической незакономерности Октября, о неподготовленности страны для созидания новой культуры и искусства. И как вывод из этого предлагается следовать по пути западной социал-демократии.

¹ Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863—1932*, London, 1962, p. 255.

В последние годы обращает на себя внимание факт выступлений против принципов советской литературы и искусства со стороны ряда зарубежных интеллигентов, считавших или считающих себя марксистами. Наиболее полно эту группу авторов представляет Эрнст Фишер, в ряде положений к его воззрениям близки Р. Гароди, В. Страда.

Свои взгляды они излагают под флагом творческого марксизма; мировая буржуазная печать и радио создают им безудержную, огромную по масштабам рекламу, рекомендуя их как «самых выдающихся», «самых крупных», «самых творческих», «самых настоящих» представителей современной марксистской мысли и противопоставляя их «догматизму» и «духовной застывленности» советских идеологов.

В воззрениях этих авторов есть определенные индивидуальные различия. Однако они едины в характере трактовки ключевого, на наш взгляд, вопроса — вопроса о путях революции и социализма. Именно с ним связано необоснованное выдвигание давней проблемы различия путей Востока и Запада.

Вспомним спор Ленина с лидерами II Интернационала, которые пытались тогда доказать историческую необоснованность социалистического переворота в России. Борьбу с этими мелкобуржуазными революционерами, имея в виду меньшевиков и эсеров в России, Каутского, австромарксистов Бауэра и Адлера за рубежом, Ленин определил как одну из традиций большевизма с самого начала его возникновения.

Обратимся, например, к его статьям «О кооперации» и «О нашей революции». Ленин в них категорически отвергал основной тезис различного рода оппортунистов, «корчащих из себя революционеров», будто бы в России не созрели объективные предпосылки для революции и социализма, будто революция и социализм должны прежде осуществиться в экономически и культурно более развитых странах Запада.

«Нам наши противники, — отмечал Ленин, — не раз говорили, что мы предпринимаем безрассудное дело насаждения социализма в недостаточно культурной стране. Но они ошиблись в том, что мы начали не с того конца, как полагалось по теории (всяких педантов), и что у нас политический и социальный переворот оказался предшественником тому культурному перевороту, той культурной

революции, перед лицом которой мы все-таки теперь стоим»¹.

Намечая пути культурного строительства в нашей стране, Ленин показал несостоятельность мнения, будто рабочий класс сначала должен в условиях буржуазного общества достигнуть определенного уровня культуры, а лишь затем думать о строительстве социализма и новой культуры. Ленин предлагал другой путь создания социализма в России: начать с завоевания революционным путем предпосылок для определенного уровня культуры, а потом уже, на основе рабоче-крестьянской власти и советского строя, двинуться догонять другие народы. При этом Ленин совсем не предлагал опираться в создании социалистической культуры на явления кризисного и упадочного порядка в буржуазной культуре. Как раз напротив, из его учения о двух культурах в каждой национальной культуре буржуазного общества следует принцип развития пролетариатом прежде всего элементов демократической и социалистической культуры, всех тех подлинных достижений человеческого гения, которые выработаны под гнетом эксплуататорского общества. Отсюда очевидна полнейшая несостоятельность настойчивых попыток утвердить в качестве новаторского, соответствующего духу современной эпохи тот тип развития литературы, который, в сущности, сводится к повторению особенностей модных западноевропейских течений и с порога отвергает все достижения художественного реализма XX века, объявляя их архаичными, принадлежностью вчерашнего дня в искусстве.

Во взглядах Фишера, Гароди, Страды и их коллег тезисы старого оппортунизма предстают несколько модернизированными. Они дополнены так называемой теорией «деформации», которая в последние годы стала модным международным идеологическим ширпотребом, призванным дискредитировать советский опыт революции и строительства социализма. Соответственно этой теории утверждается неизбежность в России искажения и растворения социалистических принципов, поскольку ей, как экономически и культурно отсталой стране, приходилось разрешать задачи, уже решенные в передовых буржуазных странах. Именно в этом смысле «отсталый» Восток противопоставлялся «просвещенному» Западу.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 376—377.

Сошлемся на суждения Фишера. Фишер длительное время состоял в руководстве австрийской коммунистической партии, ряд лет жил в Советском Союзе. Его речь на Втором съезде советских писателей полна безусловного признания величия советского народа, его подвига, всемирной значимости советской литературы. В своем выступлении на съезде он утверждал: «Богатство социалистической действительности — вот что прежде всего захватывает и убеждает читателя. Чем полнее и многостороннее отражает литература это богатство, чем больше окажется насыщена она человеческими образами, красками и формами, тем больше скажется благодаря ей притягательная сила Советского Союза на тех, кто сегодня еще сомневается, медлит и колеблется»¹. Безоговорочно заявлял тогда Э. Фишер о плодотворности социалистического реализма как могучего и широкого потока в мировом искусстве, который находит отклик во всех странах мира.

Совсем другие настроения и оценки содержат его работы 60-х годов. Такие, как «От Грильпарцера до Кафки», «Дух времени и литература», «Искусство и сосуществование», «К проблемам современной марксистской эстетики» и «Что на самом деле сказал Маркс?» (написана совместно с Францем Мареком. Большинство статей Фишера публикуется в издаваемом им журнале «Тагебух», Вена).

Что же сказал Фишер в этих работах по вопросам социализма и нового искусства?

В книге «Искусство и сосуществование» (так же как и в ряде последующих выступлений) Фишер, как и его духовные коллеги, утверждает, что, хотя за большевиками в Октябре шли массы рабочих и крестьян, победа социалистической революции в России «не была исторической необходимостью»: «ее нужно приписать гению Ленина, характеру его партии, необычному сочетанию смелости, интеллекта и воли к победе. Именно это преобладание субъективных факторов, веры во всемогущество воли, если она соединяется с глубокой сознательностью, имело решающее значение и привело к беспримерной победе. Закрепление этой победы было почти невозможно; предсказание отнюдь не глупых людей на Западе о падении Советской власти основывалось на убедительных аргумен-

¹ «Второй съезд советских писателей. Стенографический отчет», «Советский писатель», М. 1956, стр. 401—402.

тах. Почти невозможное удалось, но, оттого что оно было почти невозможным, оно содержало в себе *опасность будущей деформации*».

По уверениям Фишера, в мире создалась крайне парадоксальная ситуация: «Социалистическая революция, победившая в отсталой стране, должна была взять на себя решение задач, уже более или менее разрешенных в передовых странах капитализма. С горсткой квалифицированных рабочих и массой безграмотных крестьян нужно было провести индустриализацию России, преодолеть вошедшее в плоть и кровь «ничего», вялость, равнодушие, безответственность, воспитать в трудящихся организованность, дисциплину, трудовую мораль. Концентрация на этих «первоначальных аккумуляторах социализма» отодвинула на задний план собственные задачи социализма и исказила его черты...»¹

Здесь отчетливо проявляется то, что Ленин называл, характеризуя международный ревизионизм, «педантизмом» политического мышления, а если сказать точнее, это — несколько обновленный, «модернизированный» вариант старого австромарксизма, с которым вел непримиримую борьбу В. И. Ленин. Концепция Фишера и его единомышленников усиленно гальванизирует бывшие много лет законсервированными исторические традиции оппортунистических партий и теорий, с их духовной ограниченностью, с их прежней неприязнью к большевизму, с их прежними претензиями на руководящую роль в мировом социалистическом движении.

«Модернизация» этого марксизма заключается в оснащении его старых положений новейшей терминологией, понятиями из наиболее теперь модных буржуазных социально-философских и эстетических концепций. Тезис о «деформации» Фишер подкрепляет своей трактовкой категории «отчуждения», стремясь выдать его за всеохватывающий, универсальный закон человеческого бытия современной эпохи.

С другой стороны, Фишер спекулирует на реальной сложности развития революции, созидания социализма, давние споры о характере революционного и социалистического опыта в нашей стране смешивает с односторонней трактовкой определенных явлений, связанных с «культом

¹ E. Fischer, Kunst und Koexistenz, Rowohlt, Hamburg, S. 38.

личности». Отсюда критиканское отношение к ряду явлений в истории и современном состоянии нашего общества, явное тяготение к буржуазным воззрениям и порядкам Запада, к педантским представлениям о социализме, о его общественных, нравственных и эстетических принципах.

Стандартная теория австромарксистов, как и всех ревизионистов, неизбежно терпела крах в сложные, трудные и переломные периоды истории, вызывала настроения ренегатства и растерянности. Уже после Октября в письме к американским рабочим Ленин предупреждал, что с педантскими облегченными мерками нельзя подходить к такому новаторскому сложному процессу, как революция. Ленин считал недостойными звания революционеров тех, кто «допускает» революцию пролетариата лишь «под условием», чтобы она шла легко и гладко, чтобы было сразу соединенное действие пролетариев разных стран, чтобы была наперед дана гарантия от поражений, чтобы дорога революции была широка, свободна, пряма, чтобы не приходилось временами, идя к победе, нести самые тяжелые жертвы, «отсиживаться в осажденной крепости» или пробираться по самым узким, непроходимым, извилистым и опасным горным тропинкам. Неспособность псевдомарксистов выдерживать испытания истории, их склонность приходить в отчаяние Ленин отмечал много раз. В 1920 году он говорил по адресу Каутского и Бауэра: «Наша теория не догма, а *руководство к действию* — говорили Маркс и Энгельс, и величайшей ошибкой, величайшим преступлением таких «патентованных» марксистов, как Карл Каутский, Отто Бауэр и т. п., является то, что они этого не поняли, не сумели применить в самые важные моменты революции пролетариата. «Политическая деятельность — не тротуар Невского проспекта» (чистый, широкий, ровный тротуар совершенно прямой главной улицы Петербурга), говаривал еще русский великий социалист до-марковского периода Н. Г. Чернышевский»¹.

Примерно в том же духе, как и Фишер, подходит к оценке путей советского общества и искусства Роже Гароди. Для него, как и для ряда других литераторов такого склада, характерно постепенное перенесение центра внимания от проблем эстетических к проблемам политическим и идеологическим. Если в его книге «Реализм без берегов» речь шла преимущественно о понимании художест-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 55.

венных течений современности, то последующие его книги «К. Маркс» (1964), «Марксизм XX века» (1966) и ряд статей уже содержат открытую полемику с основными принципами научного социализма, с реальным опытом развития социалистической культуры и искусства. Центральный тезис книги «Марксизм XX века» изложен Гароди во введении. Автор резко противопоставляет первые послеоктябрьские годы советской жизни последующим периодам, которые рисуются одной черной краской, как угасание революционных основ развития общества, культуры и искусства, новаторских исканий. По словам Гароди, лишь под непосредственным воздействием пафоса Великой Октябрьской революции советская литература создала ряд выдающихся произведений, начиная с «Чапаева» Фурманова, «Цемент» Гладкова, «Хождения по мукам» А. Толстого. В дальнейшем же под влиянием «бюрократических предписаний» советская литература выродилась.

«С тех пор в объективной действительности произошли новые грандиозные события, но советская литература в художественном отношении дальше не пошла. В чем причина этого? — пишет Р. Гароди в книге «Марксизм XX века».

Искусство не может, — как это бывает в классовом обществе, — без утраты необходимой исторической перспективы отображать жизнь с позиции господствующей классовой группы. Это общеизвестно. Но, с другой стороны, и догматическая эстетика, называющая себя марксистской, которая навязывает художнику определенные темы, сюжеты и готовые решения как бы от лица всего народа, стоит на ложном пути. Она ведет к утрате правды, к разрыву между искусством и жизнью».

Основной признак и причину наступления в советской идеологии и литературе господства догматизма, предписаний Гароди находит в их отказе непосредственно подчинить сферу художественной жизни закономерностям научно-технического прогресса, якобы всецело переключающего марксизм в плоскость плюрализма, мифотворчества, всеобщих внесоциалистических духовных сущностей.

Десятого и одиннадцатого марта 1970 года ряд зарубежных радиостанций, в частности западногерманская «Немецкая волна», сообщили о выступлении Гароди на пресс-конференции в Вене, куда он приехал для чтения доклада в Обществе святого Павла. Одна из главных за-

дач этого общества — установление единства марксизма с христианством. Но Гароди счел нужным начать свой доклад с ходячего, стандартного тезиса оппортунистической пропаганды о неправомерности социализма на Востоке, о его «деформации». Тот факт, заявил он, что революция победила в отсталых странах, привел к тому, что там установились централизованные, недемократические формы общественного устройства. В объяснение своей позиции Гароди сообщил, что он стремится к интеграции марксизма и христианства.

Несколько иной вариант той же в своей основной сущности предвзятой концепции пути революции и истории советской литературы излагается в сочинениях В. Страды. С негативистской ожесточенностью пишет он о целых этапах истории советского общества и литературы, всячески стараясь внушить мысль о социальной, идейной и эстетической деформации. Причину изменения первоначальной революционной природы советского общества и литературы он усматривает в господстве «политических предпосылок», формулированных принципов, которые нашли «псевдотеоретическое оправдание, закрепление и узаконение». Именно это якобы свернуло советскую литературу с пути подлинных новаторских творческих процессов и исканий современности. В последней книге «Традиция и революция в русской литературе» (1968) Страда более широко и определенно излагает свой взгляд на своеобразие художественного прогресса современности, от которого якобы отделилась советская литература. Оказывается, художественный прогресс заключается в общемировой «универсализации» творчества, стирающей национальное и социальное своеобразие отдельных литератур. Эталоном этой общемировой «универсализации» современной литературы для Страды являются модные западные течения.

Зарубежные идеологи антикоммунизма настойчиво аттестуют взгляды Фишера и духовно родственных ему авторов как творческое, новаторское развитие марксизма. Но ради истины подчеркнем еще раз, что даже сам их тезис о «парадоксальности» социалистической революции в России, вследствие отсталости страны, о неизбежности деформации социализма в ней — давно уже заплесневелый и пошлый стандарт. О такой исторической «парадоксальности» давно и много пишут такие откровенные патентованные идеологи антикоммунизма, как упомянутые

выше Биллингтон, Грей, Гибиан, Матьюсон и многие другие. Приведем еще один пример. В связи с публикацией в США сборника «Несвоевременных мыслей» Горького реакционный критик Мак Номад также всячески склоняет термин «парадоксальность». Цель этого ясно выражена в его словах: «Горький воспринял ленинский ультралиберализм до 1917 года как наиболее эффективный метод для освобождения от монархии и для основания демократического государства западного стиля. Социализм же, по его мнению, в то время был неподходящ для экономически и культурно отсталой России. Его отношение разделялось многими большевиками»¹.

Как видим, нового в этих суждениях не так уж много. Современный вариант мифа «Запад — Восток» подкрепляется рядом производных, но столь же тенденциозных тезисов. Тезис об исторически необоснованном волюнтаристском характере Октябрьской революции идеологи современной реакции пытаются доказать противопоставлением учения Маркса ленинизму, представив последний лишь русским, национально ограниченным явлением. Такие давно ставшие стандартными положения составляют основу книги западногерманского автора Ирвинга Фетчера «От Маркса к советской идеологии» (Мюнхен, 1967). Автор книги всячески старается внушить мысль, будто бы Ленин стремился всего лишь только применять идеи Маркса, преимущественно политические, к русским условиям XX века, а вопрос о развитии марксистской теории Лениным тщательно обходится. Как и у современных австромарксистов, ленинское учение о партии истолковывается в качестве некоего отступления от Марксовой теории классовой борьбы, исторически закономерно приводящей промышленно-передовые страны к социализму. Отступление от Маркса, по словам Фетчера, привело после 1924 года к «деформации», к «кодификации» социалистической идеологии, что рассматривается как следствие условий отсталости страны, в которых развивалась русская революция.

Авторы, подобные Фетчеру, всячески стараются изобразить представителями современного нам творческого марксизма людей, духовно близких к традиционным взглядам западной социал-демократии, а для этого прибе-

¹ «Saturday Review», 1968, № 3, p. 24.

гают к авторитету В. И. Ленина. Весьма показательно, что в книге Фетчера содержится глава, многозначительно озаглавленная «Лукач, Ленин и роль партии».

С другой стороны, подобное смешение позиций характерно и для левых радикалов. Так, в программной статье лидера западноберлинского леворадикального студенческого движения Руди Дучке (в сборнике «Бунт студентов или новая оппозиция», Гамбург, 1968) встречается такая фраза: «Лукач, который наряду с Лениным имеет в 20-е годы наибольшие заслуги в истолковании Маркса в радикальном духе...» (стр. 50).

Характерно, что попытки поставить во главе развития революционной теории XX века Лукача наряду с Лениным, тенденции прямо или косвенно уравнивать эти несопоставимые фигуры всегда связаны с попыткой отеснить революционный марксизм догмами старого оппортунизма, австромарксизма в особенности, с которыми Ленин вел непримиримую борьбу.

Однако здесь есть нечто новое. Никогда распространение подобных воззрений не пользовалось столь широкой и единодушной поддержкой со стороны международной реакции. Репутацию «подлинности», творческого характера, оригинальности «марксизма» Фишера и его коллег старательно поддерживают антисоциалистические идеологи мира, усиленно использующие для этого все средства массовой информации — печать, радио, телевидение. И для этого у них есть свои основания, своя логика. Причину столь сочувственного, даже можно сказать восторженного, отношения зубров антикоммунизма к представителям «нового марксизма» было бы наивным объяснить заботой о чистоте творческого развития научного социализма. Причина этого скрывается в объективной роли, которую играет в настоящее время воскрешение старых австромарксистских теорий, развернувшаяся на их основе «переоценка» исторического опыта Октябрьской революции и практики утверждения социализма.

И безусловно, та шумная, невиданная по масштабам реклама, которую создает международная идеологическая реакция «творческому», «антидогматическому марксизму» названных выше авторов, преследует цель очернить их руками реальные завоевания революции и социализма, воздвигнуть стену между миром и подлинным Лениным, закрыть доступ широким кругам современной интеллигенции к его наследию и величию.

Ленин неоднократно подчеркивал своеобразие пути различных стран к социализму. Но он утверждал международное значение опыта Великой Октябрьской социалистической революции и в широком и в узком смысле слова.

«Первые месяцы после завоевания пролетариатом политической власти в России (25.X.—7.XI. 1917) могло казаться, что громадные отличия отсталой России от передовых западноевропейских стран сделают революцию пролетариата в этих последних очень мало похожей на нашу,— так начал В. И. Ленин свою книгу «Детская болезнь «левизны» в коммунизме», как будто прямо отвечая современным нам любителям «специфичности» русской революции.— Теперь мы имеем уже перед собой очень порядочный международный опыт, который говорит с полнейшей определенностью, что некоторые основные черты нашей революции имеют не местное, не национально-особенное, не русское только, а международное значение. И я говорю здесь о международном значении не в широком смысле слова: не некоторые, а все основные и многие второстепенные черты нашей революции имеют международное значение в смысле воздействия ее на все страны. Нет, в самом узком смысле слова, т. е. понимая под международным значением международную значимость или историческую неизбежность повторения в международном масштабе того, что было у нас, приходится признать такое значение за некоторыми основными чертами нашей революции»¹.

Несколько позже Ленин в полемике против оппортунистов возражал против их версии о чисто русском опыте Октябрьской революции, якобы не применимом в условиях более развитых стран Запада.

«Та задача,— говорил Ленин о задаче «соединения рабочих и крестьян в прочный экономический союз»,— которую мы решаем сейчас, пока — временно — в одиночку, кажется задачей чисто русской, но на деле это — задача, которая будет стоять перед всеми социалистами»².

* * *

Особенности освещения вопросов о характере Октябрьской революции и путях утверждения социализма имеют

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 3.

² Там же, т. 44, стр. 329.

самое непосредственное, самое жизненное отношение к оценке явлений литературы и искусства. Именно с негативным подходом к истории советского общества связаны трактовки советской литературы как сугубо специфической, не имеющей международного значения.

Все упомянутые выше авторы обвиняют советскую литературу после 20-х годов в утрате правдивости вследствие воздействия «фальшивого сознания». Свои критические выступления против социалистического реализма они расценивают как протест против «фальшивого реализма». Более того, Фишер определенно склонен к модернистским течениям и пренебрежительно оценивает современный реализм как сферу консервативности формы. В статье «Отчуждение, декаданс, реализм» он, говоря о советской литературе после 20-х годов, обвинил ее в утрате притягательной силы, некогда присущей революционному искусству, в «упрощении» и «вытеснении» действительности, в уходе от жизненной правды, в консервативной приверженности к уже выработанным формам» («Sinn und Form», 1962, V—VI, стр. 853).

Как разительно это расходится с тем, что тот же Фишер говорил о советской литературе ранее! «Советская литература, — заявлял он, — отличается богатством, своеобразием личностей, течений, стилей и оттенков... Нельзя представить себе нашу жизнь без произведений Алексея Толстого, Шолохова, Федина, Фадеева, Эренбурга, Симонова, если назвать лишь некоторые имена»¹. Можно привести и другие подобные высказывания Фишера и его коллег о советской литературе. И столь поразительное расхождение в оценках одного и того же явления — не что иное, как свидетельство «призрачности» социалистических убеждений этих литераторов, их податливости инородным модным влияниям.

Авторы многочисленных сочинений на эту тему заявляют, будто социалистический реализм утвердил в советской литературе «казенный натурализм», вследствие чего она порвала творческие связи с мировым искусством.

Типично здесь следующее стандартное суждение. В 30-е годы русская литература, имевшая раньше всемирно-историческое значение, оскудела, хотя изредка возни-

¹ «Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет», стр. 402.

кали значительные произведения, прежде всего в первые годы второй мировой войны. Но в основном то, что обычно называют социалистическим реализмом, представляет собой на самом деле особый вид натурализма — приправленный так называемой революционной романтикой, которая имела целью замазать различие между желанным, воображаемым и реальным обликом действительности.

Сторонники этой навязываемой советской литературе схемы мало проявляют свою критическую энергию по отношению к духовным стереотипам западного мира и всячески обходят тот бесспорный факт, что наиболее широкую картину современной эпохи, включающую ее революционные движущие начала, воссоздали только художники социалистического реализма. И безусловно, только повернувшись спиной к Горькому, А. Толстому, Шолохову, Федину, Фадееву, Эренбургу, Симонову, Твардовскому, возможно отрицать новаторские революционные принципы их творчества. Печальнее всего здесь потеря ощущения своеобразия явлений искусства. Невозможно без чувства внутреннего протеста читать иронические противопоставления со знаком плюс писателей депрессивного типа «неким несуществующим Стендалям и Шекспирам социалистического лагеря». Только люди, пренебрегающие истиной, могут отрицать, что советские писатели — действительные художественные представители нашей эпохи, что именно в их творчестве наиболее ярко представлен новаторский путь искусства нашего времени, пафос общественных и духовных сил, которые сейчас определяют судьбу человечества.

Характерно, что свои представления идеологи антикоммунизма, а также авторы-ревизионисты развивают прежде всего в аспекте судьбы личности. В качестве центральной антиномии современной истории у них выступает некий конфликт общих принципов социализма с антигуманностью его реального утверждения, как и свершения революции. Именно эту антиномию они навязывают всей истории советской литературы, прежде всего обрушиваясь на ее героические цельные характеры.

Именно утверждающее начало в жизни и искусстве, сила примера, обуславливающие историческое движение социалистического общества, высокие героические творческие начала жизни отвергаются рядом тенденциозных зарубежных литераторов. Типична в этом смысле книга американского «советолога», профессора Колумбийского

университета Руфуса Матьюсона «Положительный герой в советской литературе».

Наши идеологические противники давно стараются приписать советской литературе пренебрежение к личности, к ее индивидуальной судьбе. Нечего и говорить, что это не соответствует реальному облику и проблематике советской литературы. С первых же дней ее существования проблема личности занимала в ней огромное место. Напряженно, в драматических конфликтах писатели старались дать свой ответ на вопрос о судьбе личности, соотношения судьбы человеческой с судьбой народной.

Деформация человеческой личности — одна из центральных линий, по которой литераторы-ревизионисты критикуют советскую действительность. Поэтому даже подвиги советских людей, их готовность жертвовать собою в годы революции и суровых испытаний войны с немецким фашизмом трактуются как проявления духовной приниженности, попрание прав личности. Причем эта деформация личности изображается довольно своеобразно. В сферу «мнимой реальности» и «ложного сознания» включаются многие лучшие качества советских людей. «От человека требовались достоинства, — пишет Э. Фишер в книге «Искусство и сосуществование», — которые необходимы в крайней ситуации: мужество, преданность, дисциплина, жертвенность». За этими «солдатскими достоинствами», как пренебрежительно определяет их Фишер, забывались или объявлялись абстрактными и подозрительными также, как терпимость, искренность, дружелюбие... К тому же, по уверению Фишера, облик человека искажается лицемерием, ибо в советской действительности существовали две реальности — действительная и мнимая («реальность догм, тезисов, цитат, главных направлений, резолюций, идейных клише и призрачных слов»). В человеке происходило расщепление сознания на личное и общественное, отнюдь не идентичные друг другу: на основе «ложного сознания», противоречащего истине, возникало «раздвоение мира»¹. «Мнимую реальность» пропагандировали, по словам Фишера, многие поднятые на щит призывы социалистического реализма. На основании столь произвольного «анализа» выдвигается задача борьбы с «ложным сознанием», с «раздвоением мира» путем установле-

¹ E. Fischer, Kunst und Koexistenz, Rowohlt, Hamburg, S. 74.

ния «совокупности общественных отношений, которые благоприятствуют осуществлению цельного человека»¹.

Во всех подобных суждениях поражает полное пренебрежение к фактам, поистине поразительное игнорирование истины, суровых уроков истории. Совершенно выпускается из виду, что те массы, которые совершали Октябрьскую революцию и защищали ее от интервентов, не обладали готовым опытом беспощадной, решающей, «не на жизнь, а на смерть» борьбы за победу революции. Совершенно так же обретали новый опыт они и в практике созидания социализма. Совсем уже не согласуется с закликаньями о правде, «об истинном создании», даже с элементарной нравственностью ирония по поводу «солдатских доблестей», духовных качеств миллионов советских людей, оказавшихся единственной силой, сокрушившей фашизм и спасшей человечество. Не нужно из ложной скромности скрывать неопровержимо бесспорный факт, что люди, которых ставят в пример «деформированному Востоку», в годы тяжелых испытаний не проявили способности к борьбе, оказались без тех моральных качеств борцов, тех «солдатских доблестей», которые совершенно необходимы для свершения революции, для создания социализма и для жестокой битвы со зловещими силами реакции. Можно понять, что не у каждого хватает качеств бойца, но трудно привести в соответствие с нормами морали и истины поведение самих всех и вся поучающих литераторов, у которых не оказалось даже нравственного мужества верно оценить тот факт, что во время войны их спасли от фашизма, прикрыли своей грудью люди с «солдатскими доблестями».

Вообще авторам этим, зачеркивающим снисходительной иронией над «солдатскими доблестями» подвиг советского народа, не мешало бы учесть, что без способности масс к самопожертвованию невозможно свершение великих героических дел, особенно в критические переломные моменты истории.

Однобоко характеризуются духовные свойства советского человека также в книге Роже Гароди «Марксизм XX века». Он признает необходимость для создания социалистического общества определенных нравственных свойств личности.

¹ E. Fischer, Kunst und Koexistenz, Rowohlt, Hamburg, S. 74.

«Прежде всего это предполагало основанную на самоотречении дисциплину, на жертвоприношении и самопожертвовании грандиозную мораль, которая проявилась на фронтах гражданской войны и борьбы с интервенцией, затем в труде на великих стройках пятилеток, затем вновь в войне с гитлеровским фашизмом», — пишет Гароди.

Воплощение грандиозной, служащей великим целям морали «самоотречения, жертвоприношения и самопожертвования» автор книги видит в произведениях советской литературы — от «Чапаева» Фурманова до «Цемент» Гладкова, от «Хождения по мукам» Алексея Толстого до «Молодой гвардии» Фадеева, от «Педагогической поэмы» Макаренко до «Поднятой целины» Шолохова. Однако в духовном облике советского человека и лучших героев советской литературы Гароди не находит пафоса обогащения личности, развития в ней творческой активности, сознательности, инициативы. По логике его суждений, только в последние годы развитие жизни выдвинуло на первый план эти проблемы личности — проблемы ее самооценности, инициативы, творчества.

Безусловно, перед нами односторонняя, исторически не обоснованная точка зрения. Оказывается совершенно непонятным, как без активности творчества человека можно было осуществить грандиозные свершения, проявлять чудеса массового героизма на фронтах войны и созидания.

Для авторов подобного рода малоинтересны исторические и нравственные истоки подвига советского человека, его мужества в преодолении чрезвычайно тяжелых, порой трагических обстоятельств и трудностей. В. И. Ленин писал о том, что «во всякой войне победа в конечном счете обуславливается состоянием духа тех масс, которые на поле брани проливают свою кровь. Убеждение в справедливости войны, сознание необходимости пожертвовать своею жизнью для блага своих братьев поднимает дух солдат и заставляет их переносить неслыханные тяжести... каждый рабочий и крестьянин, взятый под ружье, знает, за что он идет, и сознательно проливает свою кровь во имя торжества справедливости и социализма»¹.

Велик подвиг всех поколений советских людей, в тяжчайшей обстановке выведших страну из отсталости и бедности на путь социализма. И не делают чести некоторым

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 121.

литератором «сверхчеловечества» удивительное отсутствие чувства исторической правды, попытки зачеркнуть этот подвиг, всячески поносить якобы за «антигуманность» целые поколения советских людей, свершивших революцию, ценой тяжелых лишений, гигантского труда и героизма построивших социализм, одержавших победу в Великой Отечественной войне, решающих в наше время сложные созидательные задачи.

Неправомерно всю проблематику человека в истории советского общества сводить к воплощению некоего конфликта личности с высокими исканиями и нравственными нормами революционной эпохи. В итоге — примитивный предвзятый подход затемняет реальные сложные противоречия жизни и втискивает их в однолинейную схему. Она сказывается и на представлении о современности, о процессах нового периода общественной жизни, о новом поколении людей, отодвигает на задний план действительно жизненные, сложные конфликты современности, а самое главное — обходит преемственность в развитии высоких нравственных качеств поколений советских людей, без чего нельзя понять характерные черты нашего современника.

Здесь уместно будет напомнить предсмертный завет коммуниста Юлиуса Фучика: «Я хотел бы, чтобы все знали, что не было безымянных героев, что были люди, которые имели свое имя, свой облик, свои надежды, и поэтому муки самого незаметного из них были не меньше, чем муки того, чье имя войдет в историю. Пусть же павшие в бою будут всегда близкими вам, как друзья, как родные, как вы сами!»

Тенденциозных критиков советской действительности меньше всего волнует сама по себе личность советского человека: их больше всего не устраивает характер ее взаимоотношений с обществом в самой жизни и в литературе.

Бесспорно, проблема судьбы личности в потоке гигантских переломных событий революционной эпохи в истории советской литературы порой находила противоречивые, порой односторонние решения. Но в своем основном направлении кристаллизовавшаяся в советской литературе идея слияния отдельной человеческой судьбы с активным историческим творчеством представляет огромное художественное и философско-этическое достижение.

В настоящее время антиреалистическая литература с

особой отчетливостью демонстрирует свое пристрастие к мистификации и стереотипам в изображении человека. Современные модернистские течения, как правило, стремятся навязать мировой литературе свои типы личности, отбрасывая революционные творческие характеры, движущие историю.

Американский теоретик искусства Макс Ризер в ряде своих работ старается представить движущим фактором и содержанием искусства лишь пафос отрицания. «Художник всегда был больше критиком общества, нежели его апологетом, — пишет он. — Разве случайно, что поэзия охотнее описывает любовь несчастную, чем счастливую? Основное противоречие, всегда существующее между художником и окружением, человеком и другом, человеком и обществом, человеком и миром, является главным источником художественного творчества... Изменение социальных условий не может изменить основных фактов человеческого существования... Реализм в прошлом, особенно в реалистическом романе, всегда был критикой общества и жизни. Социалистический реализм, верный принципам Энгельса о реалистической объективности... должен совершенно логично превратиться не в апологию социалистического общества... а в его критику»¹.

Как мы видим, Ризер не только сторонник предвзятой мысли. Сама она берет начало в негативистском характере ряда модернистских течений. «Искусству верно служит только отрицающая мысль»², — пишет Альбер Камю в трактате «Миф о Сизифе».

Положение о неизбежности конфликта личности и общества — один из основных тезисов антикоммунистической пропаганды, направленной против основ социализма. Он оказывает свое воздействие и на некоторые ультралевые движения современности.

Заметное воздействие на теоретические взгляды этого движения оказывают работы живущего в США философа Герберта Маркузе. Работы Маркузе носят отчетливо выраженный антимарксистский характер, поскольку они исходят из отрицания определенности воззрений, идеалов, стремлений.

Еще в книге «Советский марксизм» (Нью-Йорк, 1958) Маркузе пытался критиковать советское искусство, за

¹ «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1967, December, v. XVI, № 2, p. 247.

² А. С а м у с, Mythe de Sisyphe, p. 154.

утверждение социалистического общества. По уверениям этого автора, истинное искусство всегда в оппозиции к обществу, тогда как «советское реалистическое искусство становится инструментом социального контроля». «Оторванное от своей исторической базы, социализированное без социалистической реальности, искусство обращается к своей древней доисторической функции: оно допускает магический характер. Таким образом, оно становится решающим элементом в прагматической реальности бихевиоризма» — так Маркузе запутал учеными терминами свою совсем не ученую неприязнь к жизнеутверждающему характеру советского искусства.

В книге «Одномерный человек» (1964) Маркузе стремился показать, что в настоящее время «прогресс технологической рациональности ликвидирует оппозиционные трансцендентальные элементы в высокой культуре. Фактически они уступают место процессу десублимации, который господствует в развитых сферах современного общества». Согласно концепции Маркузе, исчезновение оппозиционного элемента в индустриально развитых странах привело современную культуру к «одномерности», к исчезновению конфликтов в социальной реальности и культуре.

Маркузе иногда называет себя марксистом. Его также считают идеологом движения «новой левой» молодежи, пророком «третьей» революции, интеллектуальной. На самом деле он не марксист и не бунтарь, а один из теоретиков буржуазной философии современности, поставляющий высшие ультрареволюционные тезисы для разного рода анархистских и реваншистских кругов общества. Он отвергает самые главные принципы марксизма, прежде всего — утверждение решающей роли рабочего класса в освобождении человечества от ига капитализма. По уверениям Маркузе, современный рабочий класс в значительной мере интегрировался с капитализмом, разделяет нужды и интересы господствующих классов. Главной и единственной революционной активной силой, соответственно теориям Маркузе, является лишь интеллигенция, прежде всего молодежь, левые круги студенчества. Именно они еще сохранили способность к борьбе против господствующих классов. Однако без союза с массой трудящихся, заявляет Маркузе, они не в силах свергнуть капитализм, свершить сколько-нибудь значительные преобразования. Таким образом, ультралевая теория Маркузе содержит в себе тезис о реальной несбыточности в условиях совре-

менного индустриального общества уничтожения капитализма, отрицание возможности социалистической революции.

В литературе прошлого, считает Маркузе, где были два так называемых измерения, ее герои (проститутки, художники, дьяволы, дураки, бунтари) не хотели жить в установленном порядке. В индустриальном же обществе битники, неврастеники, вампиры, гангстеры, звезды «не являются более образцами иного образа жизни, а скорее уродцами или типами той же самой жизни, служа скорее утверждению, чем отрицанию установившегося порядка». Индустриальное общество, согласно Г. Маркузе, уничтожает отчуждение художника, уничтожая противоречия, которые отражало неоднородное искусство. Тогда искусство было «великим отрицанием — протестом против того, что есть», «привилегией и иллюзией». В противовес этой сублимации в индустриальном обществе происходит «десублимация», и в искусстве рождается счастливое сознание — вера в то, что реальное рационально. Но именно это является предпосылкой всеобщего социального и духовного негативизма, которым Маркузе заменяет идею социальной революции.

Социально-философские взгляды Маркузе эклектичны и намеренно запутаны. Но в них можно выделить этот характерный политический и духовный негативизм, проповедь всеобщего, не имеющего цели отрицания.

Проповедь отрицания ради отрицания в настоящее время является чрезвычайно модной в определенных кругах ультрарадикальной интеллигенции. Вследствие своей неопределенности, способности быстро переходить в «обновленное» равнодушие, столь же широко пропагандируемую реакцией духовную депрессию, оно приемлемо для буржуазных идеологов, старающихся подsunуть тезисы маркузианства бунтующей левой молодежи, фразами о новой иллюзорной революции отменить реальный исторический опыт и принципы подлинной революции, основанной на идеях научного социализма.

* * *

Напомним, что воззрения Фишера, Гароди и их коллег имеют своим теоретическим обоснованием чрезвычайно произвольную трактовку процесса отчуждения. Сущность этой трактовки заключается в стремлении вывести явления отчуждения из его исторической сущности и ре-

альных жизненных границ, представить основным «универсальным» законом современного бытия, в равной степени присущим как капиталистическому, так и социалистическому обществу.

Из такой «универсализации» отчуждения неизбежно следуют далеко идущие выводы как в сфере политической, так и художественной жизни. Создается такая картина мировой литературы, в которой творчеству писателей, отражающих процессы исторического восхождения человека, отводится второй план, даже более, они объявляются принадлежностью «мнимой реальности». И напротив, писатели, сосредоточенные на явлениях деградации личности, становятся мерилom подлинной реальности, всеобщим критерием правдивости искусства, утверждаются в центре духовной жизни настоящей эпохи.

Отметим, что такая «универсальная» трактовка отчуждения вызывает восторженные похвалы со стороны самой оголтелой реакции. Советское литературоведение всячески обвиняют за нежелание оттеснить Горького на задний план литературы XX века, в противовес выдвинуть Кафку как якобы центральную, самую новаторскую и самую всеобъемлющую фигуру современности. Самых безудержных похвал сейчас удостоены литераторы, склонные считать отчуждение «всеобщим» определяющим свойством человека и искусства современности.

Чрезвычайно показательны, что с литераторами, отличающимися односторонним критическим восприятием действительности, ревизионистские авторы связывают будущее литературы и искусства. Даже более. Именно в тенденциях, уравнивающих процессы в буржуазном и социалистическом обществе, усматриваются предпосылки «ренессанса марксизма», а также нового подъема социалистического реализма.

Как видно из многочисленных высказываний сторонников столь оригинального понимания «ренессанса марксизма», они считают главной задачей общественной мысли и искусства осмысление явлений отчуждения. Именно здесь они находят основные движущие начала, «взрывчатую силу» современности.

Противопоставление Востока и Запада в свете спекулятивной интерпретации отчуждения порождает различные «теории» возможности лишь на Западе осуществить идеал подлинно гуманный или «подлинно просвещенный социализма».

Насколько трафаретны такие воззрения и к каким практическим политическим выводам они ведут, можно видеть по содержанию статьи в «Литературных листах» (1968, № 7) сторонника «либерализации» социализма чешского социолога Душана Покорного «О прилагательных и подчиненных предложениях». Он писал: «Социализм развивался главным образом в той географической области, где центральное положение занимает Россия. Эта страна когда-то провозгласила себя наследницей Византии, не испытала влияния Ренессанса, опоздала с отменой крепостного права и с индустриализацией, не прониклась идеями просвещения, не прошла через парламентарную демократию. Все это отразилось на общественном положении интеллигенции, на характере рабочего класса, который при Ленине подхватил традицию немецкой социал-демократии и революционного марксизма. Все эти условия, конечно, определяли и дальнейшее ее развитие». В итоге подобных суждений делается вывод о различии путей Востока и Запада, о необходимости нового исторического пути, новой «модели социализма».

Как правило, идеологи открытой реакции и ревизионизма упрекают советских писателей и теоретиков в недооценке буржуазной демократии. Они часто даже пытаются сослаться в этом вопросе на авторитет Ленина, представить его чуть ли не сторонником реформизма. Но Ленин дал на этот вопрос совершенно ясный ответ. В статье «К четырехлетней годовщине Октябрьской революции» он, отметив первостепенную важность вопроса о соотношении революции буржуазно-демократической и революции социалистической, подчеркнул: «Пусть псы и свиньи умирающей буржуазии и плетущейся за нею мелкобуржуазной демократии осыпают нас кучами проклятий, ругательств, насмешек за неудачи и ошибки в постройке нами *нашего* советского строя. Мы ни на минуту не забываем того, что неудач и ошибок у нас действительно было много и делается много. Еще бы обойтись без неудач и ошибок в таком повороте, для всей мировой истории новом деле, как создание невиданного еще *типа* государственного устройства! Мы будем неуклонно бороться за исправление наших неудач и ошибок, за улучшение нашего, весьма и весьма далекого от совершенства, применения к жизни советских принципов. Но мы вправе гордиться и мы гордимся тем, что на нашу долю выпало счастье *начать* постройку советского государства, *начать* этим новую эпо-

ху всемирной истории, эпоху господства *нового* класса, угнетенного во всех капиталистических странах и идущего повсюду к новой жизни, к победе над буржуазией, к диктатуре пролетариата, к избавлению человечества от ига капитала, от империалистских войн»¹.

* * *

Социалистическая революция — явление многогранное, но прежде всего она процесс социального и духовного освобождения народных масс, развязывания их творческих возможностей, энергии, инициативы. Однако с первых дней Октября идеологи реакции и оппортунизма кричат о насилии, подавлении и т. д.

Советской литературе и в настоящее время с разных сторон усиленно навязывается рассмотрение Октябрьской революции и последующего процесса утверждения социализма только в одностороннем негативном аспекте ошибок и просчетов, всякого рода других отрицательных явлений, особенно явлений насилия над личностью. С таких позиций рассматривается и вся история советского человека и советской литературы.

Ленин придавал большое значение верному пониманию интеллигенцией проблемы соотношения жизнеспособной созидательной сущности революции с проблемой революционного насилия. Показательно, что он считал нужным остановиться на этом вопросе в своей речи на Первом Всероссийском съезде работников просвещения. Историческим реализмом проникнута его характеристика России как первой страны, «которой история дала роль зачинателя социалистической революции», на долю которой именно поэтому выпало столько борьбы и страданий. Ленин, указывая на виновников этих страданий народа, вскрывал подлинные причины, вызывающие жизненную необходимость подавления сил контрреволюции. Прежде всего — это политический и духовный террор «со стороны буржуазии всего мира, идущей на какие угодно зверства, преступления и насилия», чтобы затушить пожар социалистической революции. «Вот где источник террора. — заявлял Ленин, — вот на ком лежит ответственность!

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 44, стр. 147—148.

И вот почему мы убеждены, что те, кто проповедует в России отказ от террора, являются не чем иным, как сознательным или бессознательным орудием, агентами в руках тех террористов-империалистов, которые душат Россию...»¹

Особенно неистовствовали в обвинениях Советской России в терроре международные социал-оппортунисты К. Каутский, Ф. Адлер, О. Бауэр. Полемике с их постановкой вопроса о терроре Ленин посвятил ряд своих выступлений, рассматривая их позиции как пособничество буржуазии. Насколько упорно старались социал-оппортунисты очернить революцию, свидетельствует книга Каутского «Терроризм и коммунизм». Ленин выступил с обличением ренегатского содержания этой книги, всех попыток социал-оппортунистов свести весь смысл революции к проблеме террора и насилия.

«Каутский и все эти герои,— клеймил их Ленин,— во-первых, лгут про Советскую Россию по вопросу о терроризме и демократии. Во-вторых, они оценивают события не с точки зрения фактически идущей, в мировом масштабе и в самой острой форме, классовой борьбы, а с точки зрения мещанских, филистерских вздыханий о том, что могло бы быть, если бы не было связи буржуазной демократии с капитализмом, если бы не было на свете белогвардейцев, если бы их не поддерживала всемирная буржуазия и т. д. и т. п. ...

Всемирная буржуазия поддерживает Маннергеймов и Колчаков, стремясь задушить Советскую власть, облыжно выставляя ее террористической и недемократической. Таковы факты. И только подпевалами буржуазии являются Каутский, Мартов, Чернов и К^о, когда они тянут свою песенку о терроризме и демократизме»².

В этих гневных, убедительных, как сама жизнь, словах Ленина лаконично и отчетливо сформулировано его отношение к проблеме террора и насилия в революционную эпоху, его непримиримость к вольным и невольным попыткам обезоружить и погубить дело социализма. И в свете ленинской мысли рельефно обнажается объективный смысл ряда псевдогуманистических, обычно полемически направленных концепций наших дней. Полемика эта обыч-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 136—137.

² Там же, стр. 186—187.

но ведется под флагом защиты гуманистических принципов против жестокости и насилия. Некоторыми читателями такие взгляды воспринимаются как некое проявление новизны и свободы мысли. На самом же деле под прикрытием защиты человечности воскрешаются старые воззрения, игнорирующие тот факт, что подавление ранее господствовавших классов необходимо для победы революции именно из-за беспощадности и жестокости контрреволюции.

Ленин при всем том сущность революции видел в освобождении народных масс от гнета, в пафосе созидания, роста творческой инициативы, общественного и духовного подъема личности.

Сокрушительный ответ на обвинения первой в мире социалистической революции во всякого рода ошибках, прочетах, негуманности Ленин дал в «Письме к американским рабочим»: «На каждую сотню наших ошибок, о которых кричит па весь свет буржуазия и ее лакей (наши меньшевики и правые эсеры в том числе), приходится 10 000 великих и геройских актов...

Но если бы даже дело обстояло наоборот,— хотя я знаю, что такое допущение не верно,— если бы даже па 100 наших правильных актов приходилось 10 000 ошибок, все-таки наша революция была бы, *и она будет перед всемирной историей*, велика и непобедима, ибо *первый раз* не меньшинство, не одни только богатые, не одни только образованные, а настоящая масса, громадное большинство трудящихся *сами* строят новую жизнь, *своим опытом* решают труднейшие вопросы социалистической организации»¹.

Характерно, что обсуждение вопросов эстетики и искусства в сочинениях откровенных антикоммунистов и ренегатов служат лишь поводом для более широких общих выводов социально-политического характера.

* * *

Доведенные до своего логического предела теории «деформации», универсализации «отчуждения», всеобщей власти бюрократии и догматизма влекут за собой вывод о необходимости «третьей» революции. Одними предста-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 37, стр. 61.

вителями интеллигенции она мыслится как духовный процесс, сметающий силами интеллигенции власть бюрократов. Другими — еще более «радикально» — в духе восстания, призванного довести до конца дело разрушения старого мира, ликвидировать все его последствия, еще сохранившиеся в современном обществе.

Типична в этом отношении, например, книга Р. Дебре «Революция в революции», где отрицаются основные положения В. И. Ленина о всемирном значении опыта Октября и о роли коммунистической партии для победы пролетариата. Эта экстремистская книга в десятках статей рекламируется как произведение, обобщающее новый опыт борьбы, указывающая пути новой, подлинной, до конца последовательной революции.

Объективная антиреволюционная роль теории некой «третьей», «внекоммунистической» революции подтверждена реальным опытом истории. Напомним, что эта теория не нова. Ее высказывали непосредственно после Октября 1917 года и в последующие годы идеологи реакции и оппортунисты. Своеобразное преломление подобные взгляды нашли и в истории литературы и общественной мысли.

История литературы все чаще становится поприщем для обоснования сугубо современных тенденциозных политических концепций. Как правило, в подобных случаях факты истории произвольно толкуются, насильно «подтягиваются» к predeterminedенной схеме. Последние годы наблюдаются попытки извратить ленинскую теорию революции, представить Ленина последователем в одних случаях — анархизма Бакунина, в других — терроризма Нечаева. Учение Ленина о революции обычно неправомерно противопоставляется суждениям по данному вопросу К. Маркса, изображается в духе следования анархистско-заговорщическим взглядам Бакунина. Для интерпретации русской общественной мысли и литературы как только специфически национальных типична, например, статья Эдит Эрдзик «Русские анархисты», опубликованная в ноябрьском номере журнала «Schweizer Monatshefte» за 1968 год. Автор статьи подробно излагает биографию Бакунина, а затем старается представить Ленина «учеником» анархистов. Э. Эрдзик пишет: «Маркс в соответствии со своей историко-философской концепцией считал, что время для революции придет лишь тогда, когда капиталистическое развитие на Западе достигнет полного расцвета.

Руководимый верным инстинктом, Бакунин был про-

тив этого мнения, так как неимущих легче завоевать для революции, чем тех, кому есть что терять, и он стремился поэтому разжечь революцию в аграрных странах. Интересно, что Ленин, хотя и был убежденным марксистом, здесь последовал Бакунину и, несмотря на предупреждение Маркса, начал революцию в еще не развитой России. Позднее окажется, что Ленин не только в данном случае учился у анархистов...» И далее: «...неудачное покушение на царя Александра II в 1866 году было решающим для Бакунина. Отныне для него существовало одно убеждение — лишь террор мог привести к революции... Он выработал план — создать элиту заговорщиков, профессиональных революционеров. Эта мысль, предложенная вначале Бакуниным, была подхвачена Лениным и получила всемирно-историческое значение»¹.

С другой стороны, усиленно стараются «приспособить» Ленина к своим взглядам различного рода ультралевые экстремисты. В частности, шум, поднятый вокруг книги «ультрареволюционера» Р. Дебре «Революция в революции», вызвал ряд статей и рецензий, авторы которых прямо или косвенно пытались сблизить его экстремизм, восходящий к терроризму Нечаева, с учением Ленина. Правда, многие, даже тенденциозные, авторы из разных побуждений отрицают эту точку зрения. В статье-отзыве на книгу «Революция в революции» «Нечаев из Анд»² американский литератор Льюис Козер, критикуя взгляды Дебре, утверждает чуждость его ленинской теории революции. Если Ленин считал, что коммунистическое сознание в рабочие массы должны вносить революционеры, то Нечаев, а за ним Дебре, наоборот, полагают, будто бы лишь силы интеллигенции, действия вооруженных террористических отрядов могут быть инициаторами высших форм борьбы против социального угнетения.

Рассуждения о необходимости «третьей» революции обычно сочетаются с негативным отношением к опыту революции в СССР, с отрицанием советского строя как строя социалистического. Например, западногерманский писатель Г.-М. Энденсбергер на страницах издаваемого им журнала «Kursbuch» (1967, № 9) отрицает значение Октября, по его мнению, задержавшего революцию на полпу-

¹ «Schweizer Monatshefte», v. 67, № 11, November, Zurich, 1968, S. 16.

² L. Coser, Nechajev in the Andes.— «Dissent», 1968, January — February.

ти, и объявляет третьей несостоявшейся революцией в России Кронштадтский мятеж 1921 года. Правда, в последнее время наметились некоторые положительные сдвиги в его позиции.

В рассуждениях о «третьей» революции, таким образом, наглядно раскрывается тесная связь ультралевых теорий наших дней с оппортунистическими взглядами и настроениями, прежде всего с «теорией» деформации. Показательно, что «теория» деформации усиленно раздувается разного рода тенденциозными литераторами, поддерживающими ультралевый тезис о «третьей» революции. Например, в редакционном комментарии белградской писательской газеты «Книжевне новине» к публикации материалов Энциенсбергера о Кронштадтском мятеже проблема «деформации» возводится в степень одной из основных, с которыми сталкивается современная мысль, объявляется, что проблема возникновения эстетических деформаций в современном социалистическом обществе беспокоит все политическое и научное сознание. Даже утверждается, что эта проблема встает перед всем международным рабочим движением, особенно перед его коммунистической частью. Авторы комментария находят уже в подавлении Кронштадтского мятежа первое проявление деформирующих отношений, а дальше в свете теории неизбежной предопределенности деформации социализма по существу дискредитируются целые периоды истории советского общества, его культуры и литературы.

Заметим, что такие взгляды находят отпор со стороны трезвомыслящей части зарубежной интеллигенции. В частности, анархические тезисы Энциенсбергера подверглись критике Фр. Цинтцинером в статье, напечатанной в «Kürbiskern» (№ 4, 1967) к юбилею Октября. Он справедливо утверждает: «Призывы Энциенсбергера к революции против бюрократизма, хотя и мотивированы социалистически, отличаются все же грандиозной наивностью и опасной анархической стратегией и тактикой...» «Третья» революция, пишет Цинтцинер, была бы революцией не против бюрократии, а против самой революции.

Однако реакция и ревизионизм стараются распространять свои отравленные взгляды. Журнал «Esprit» рассматривал майские события во Франции как «первую фазу первой постмарксистской революции в Западной Европе, перекликающуюся с надеждой, убитой в Будапеште и возрождающейся в Праге» («Esprit», 1968, май). Согласно

подобной точке зрения, вина за поражение народного движения ложится целиком на коммунистическую партию Франции, предъявившую якобы «чисто потребительские требования» («Temps moderne», 1968, № 264).

Насколько заразным оказался для ряда современных литераторов модный тезис о необходимости «третьей» революции, своего рода «ультрареволюции», свидетельствует пьеса Петера Вайса «Троцкий в изгнании». Пьеса эта была поставлена в дюссельдорфском (ФРГ) «Schauspielhaus» в начале 1970 года. Сочинение это, вследствие мутности своего замысла, не имеет ничего общего с исторической истиной. Автор все содержание пьесы подчинил задаче реабилитации троцкизма, всячески стараясь противопоставить исторической реальности международного революционного движения давно изжившую себя схему «пермапентной революции». Подлинные деятели Великой Октябрьской революции в пьесе изображаются консервативными, остановившимися на полпути, оказавшимися не в силах последовательно осуществить, довести до конца задачи революционного переворота. Рабочий класс в пьесе Петера Вайса характеризуется как косный, далекий от пафоса изменения мира. Основной движущей силой революции, соответственно модным ренегатским теориям наших дней, представляются лишь бунтари. В итоге пьеса оказалась чуждой каких-либо признаков подлинного искусства, неспособной кого-либо увлечь...

Как ни пытались буржуазная и ренегатская печать умеренными похвалами сочинению Вайса утвердить тезис о необходимости «третьей» революции, это не удалось. Даже самые ревностные сторонники Вайса были вынуждены говорить об упадке дарования и тенденциозности этого автора. Неблаговидная попытка подsunуть в год ленинского юбилея в качестве центральной фигуры революционного движения эпохи человека, скатившегося до политического авантюризма, получила резкий отпор самых различных кругов прогрессивной интеллигенции. На генеральной ренетиции театральные служащие вынуждены были вооружиться дубинками: студенты Дюссельдорфской академии искусств, приглашенные участвовать в обсуждении, рвались на сцену, кричали смущенному Вайсу: «Ты нам Ленина давай, а не Троцкого, сукин ты сын!» (Подробнее о пьесе Петера Вайса см. в «Литературной газете» от 1 апреля 1970 года).

Совершенно справедливо концепция «третьей» революции определена последовательными теоретиками марксизма как отрицание самой революции, то есть как разновидность контрреволюции.

* * *

Как мы видим, идеологи антикоммунизма в центре своих концепций, даже касаясь проблем сегодняшнего дня, ставят задачу извращения смысла Октябрьской революции, идей и практики социализма и рожденного на его почве искусства. Но неумолимая логика фактов опровергает все измышления.

Нельзя отрицать, что в итоге коренных исторических революционных преобразований, начатых Октябрем, изменилось содержание самого понятия «мировая литература».

Новым содержанием наполнились известные слова В. И. Ленина, сказанные в начале века, что русская литература приобретает теперь всемирно-историческое значение. Возникновение и развитие советской литературы внесли новое содержание в общий литературный процесс XX века, породили новые закономерности. В мировой литературе сложилось новое соотношение художественных ценностей.

На первый план выдвинулись социалистические явления, связанные с приходом на авансцену истории новых общественных сил. Социалистический реализм занял ведущее место в мировом искусстве. Его художники создали новый образный мир, в центре которого, естественно, оказалось изображение центрального всемирно-исторического события эпохи — нарастания и свершения революции, последовательного утверждения социализма.

Объединяющая сила революции сказалась прежде всего в сосредоточении прогрессивных сил литературы на стороне социализма, который, воплощая центральную закономерность времени, осуществляется в различных направлениях и формах. За десятилетия нашего века сложилась и выдвинулась на первый план художественной жизни социалистическая литература всех стран мира, обладающая уже своей историей, ставшая огромной активной силой в духовной жизни современности.

Процессы, происходящие в сфере художественной жизни наших дней, сложны и разнообразны. Но в последние годы в сфере художественной жизни на первый план вы-

двинулось, как одна из основных форм борьбы против искусства социализма, стремление размыть его отличительные черты, настойчивые попытки подвести их под общий знаменатель интегрированного искусства «единого современного общества». Возросшему влиянию социализма сейчас наиболее активно противостоит концепция так называемого «конвергентного», то есть свершающегося по сходящимся линиям социального и духовного развития эпохи, постепенного стирания противоречий между капитализмом и социализмом, взаиморастворения их друг в друге.

Теории «конвергенции» и «всеобщей интеграции», естественно, начали привлекать к себе в последнее время все более пристальное внимание советской печати. Но критикуются они пока еще преимущественно в социально-экономическом плане. Между тем проблема «конвергенции» имеет общекультурный и эстетический аспекты. Иллюзии «всеобщей интеграции» проникли в сознание определенных кругов интеллигенции, представляют духовную почву, на которой вырастают многие нездоровые явления в современной духовной жизни, преодоление которых часто происходит весьма болезненно, в сложных противоречиях и конфликтах внешних и внутренних воздействий.

Выдвижение на первый план «конвергентных» приспособленческих форм в идеологическом походе против политических и духовных основ социализма объясняется рядом причин. Прежде всего — главные надежды наши противники возлагают на «эрозию» коммунизма, на возможность идейного перерождения молодого поколения советских людей, на вытеснение революционных принципов и традиций, на постепенное приспособление к духовным стандартам капиталистического общества.

Уже достаточно отчетливо выявилось, что центральным и наиболее широким «направлением» этого ассимиляторства, развернутого, можно сказать, «стратегического» наступления на сознание населения социалистических стран является сфера литературы и искусства. Сфера эта избрана не без оснований, поскольку синтетическая природа литературы и искусства представляет чрезвычайно благоприятную почву для обсуждения всех вопросов жизни, от сложных проблем до самых простейших атрибутов повседневного материального быта.

Особенность «конвергентных» ассимиляторских тенденций в литературе и искусстве состоит в том, что они да-

леко выходят за круг определенных теорий, социально-философских концепций, выражаются в разнородном массиве различных настроений, представлений, влечений и иллюзий. Иллюзии ряда писателей о возможности «наведения идейных мостов» между социализмом и капитализмом в искусстве часто возникают у определенных кругов интеллигенции как следствие различного рода кризисов в мировосприятии, связанных с необходимостью осмыслить сложные противоречия современности. Иногда они являются результатом внутренней утомленности, утраты моральных ресурсов для реалистического восприятия суровых конфликтов и борьбы наших дней. Подобные иллюзии часто присущи творчеству многих гуманных по своей общей устремленности писателей современности.

Концепция «конвергенции» излагается в самых различных вариантах. Наиболее известные теоретики «конвергенции» — У. Росту, П. Сорокин, Э. Бржезинский, С. Хантингтон, Р. Арон — развивают различные стороны теории унификации общества. Но общим главным исходным началом основной концепции «конвергентного» развития является некая «индустриальная универсальность» современного мира. По уверениям идеологов «общественной интеграции», все прежние представления о противоречиях общества устарели, так как в силу одинаковости производственных усилий развитие как капитализма, так и социализма происходит в направлении их сближения, пользуясь модной терминологией — их «растущего сходства» или «спонтанного слияния». Соответственно этим теориям, капитализм и социализм уже сейчас показывают тенденцию к взаимоприспособлению, к равнению друг на друга. Постепенно внутренне преобразуясь, они в силу самой логики общественного развития, вследствие сходства производственно-технических условий сливаются в общем типе единого «интегрированного», «индустриального» общества.

На основе этих представлений возникает и представление о решающей зависимости художественного творчества наших дней от индустриально-технических производственных факторов при полном устранении наиболее близких духовной сфере, непосредственно воздействующих идейных, социально-философских процессов. Таковы представления о едином «современном искусстве», недифференцированном «современном стиле», всеобщем «современном человеке», как принято выражаться, человеке кибернетической, атомно-космической эры. Концепция эта органи-

чески связана с представлением об универсальности современного общества, все прежние противоречия которого сметаются всеобщими чертами единого, всепобеждающего производственного и научно-технического прогресса.

Таким образом, теория «конвергентности» отодвигает на задний план центральные противоречия современной эпохи. Это чрезвычайно своеобразно сказывается на ряде крупнейших произведений литературы.

Если в сфере политической и экономической жизни сторонники конвергенции пытаются создавать свои структуры, то в области искусства они по-своему используют старый стандартный арсенал тезисов реакционной философии и эстетики. Причем это сочетается со специфическим обращением к подлинным процессам и проблемам, волнующим современное человечество.

Подчеркиваем, было бы большим упрощением полагать, что концепцию единого интегрированного общества и духовной ассимиляции человечества разделяют только одни откровенные апологеты капитализма. В силу сложности современной духовной жизни писатели многих стран подчас воспринимают ее как своего рода «знамение времени», как одну из линий духовной жизни наших дней, выражающую стремление к единству человека, влечение народов к взаимопониманию, дружбе и братству.

Сторонники конвергенции спекулируют на гуманизме передовой интеллигенции и на стремлении народов к миру и пытаются прежде всего устранить из поля зрения социальный фактор современной истории. Содержание целого потока книг и статей подчинено цели доказательств вырождения, резкого уменьшения удельного веса политических идей в жизни современного человечества, замены их стремлением людей к индивидуальному замкнутому самоуглублению, тяготением к «интеграции».

Вольные или невольные ассимиляторские склоности исходят из стандартного представления об однотипности художественного прогресса нашей эпохи, отвергают правомерность различных социальных типов современного художественного развития, иными словами, наличие самостоятельного пути социалистического искусства, обоснованность его новаторской природы, эстетических принципов и отличительных черт.

Склонность к «конвергентности», привелпровке мировоззрений связана со стремлением выбросить из арсенала ли-

тературы и искусства, подменить другими все эстетические понятия, рожденные или по-новому утвержденные социализмом. Продуктом умозрительности и догматизма объявляются понятия «героическое», «великая сила примера», «положительный тип», «утверждающее начало», категории будущего идеала. Ассимиляторские влечения сказываются в удалении из понятия «правда искусства» его новых граней, появившихся в результате его обогащения опытом социализма, прежде всего — значения позиции писателя, созидательного идейного начала, позволяющего выделять в массиве разнохарактерных впечатлений бытия определяющие существенные стороны действительности, разграничивать прогрессивное и реакционное, доброе и злое.

Современные идеологи «конвергентности» систематически внушают свое понимание общечеловеческого, стараются распространить его на все сферы искусства в духовной жизни вообще (характер героя, трактовка проблем, выбор художественных принципов). За общечеловеческое выдаются духовные стандарты буржуазного мира, опыт социалистической культуры игнорируется. «Социалистическое» представляется несовместимым с общечеловеческим, противостоящим ему.

В противоположность социалистическому решению проблемы общечеловеческого, пути возвращения личности к самой себе, к своей собственной человеческой сущности поэтому зачастую и в произведениях писателей трактуются в духе нивелирующей интегрированной «антропологизации», когда человека стремятся освободить от всех общественных примет и возвратить к всеобщей природной «натуральности». Теоретики социальной и духовной ассимиляции таким образом усиленно стараются исказить тему «антропологизации» (освобождения человека от враждебных ему социальных воздействий), которая выдвинулась в центр литературных дискуссий последних лет.

Противопоставление человека как явления определенной эпохи человеку как личности сейчас всячески варьируется самыми различными «советологами». Некоторые из них находят главное проявление прогресса искусства в последние десятилетия в его «антропологизации», то есть в освобождении человека от общественных критериев, в сосредоточенности искусства исключительно на индивидуальном содержании личности. Особая заслуга в этом отводится поэтам, которые изображают личность в отрыве от общественных проблем, в связи с «вечными законами природы».

Интересный анализ современных буржуазных концепций человека содержат материалы проведенной в прошлом году международной научной конференции на тему «Возрастание роли марксизма-ленинизма в современную эпоху и критика антикоммунизма». О типичных тенденциях в трактовке природы современной личности, в частности, подробно говорил профессор Г. Юнгер (ГДР). Как характерное проявление псевдокоммунистических воззрений он назвал книгу К. Менерта «Гуманизм новейшей советской литературы».

«Лишь два ряда произведений кажутся автору причастными к гуманизму: те, в которых речь идет о дореволюционной действительности, и другие, авторы которых обращаются к временам, когда допускались отклонения от социалистической законности. Иными словами, позитивный пафос искусства и гуманизм, по Менерту, несовместимы.

В последнее время обострился интерес буржуазных «советологов» к «русской душе», к русскому национальному характеру. Этот интерес кажется особенно кощунственным и гротескным именно в Западной Германии, где вовсе не так давно духовные предшественники нынешних «советологов» творили свою античеловеческую расовую теорию. Но этих «ученых» не смущают исторические параллели: без устали констатируют они свой фальшивый образ русского человека, выискивая в бесконечном богатстве и многообразии характеров и явлений советского искусства такие, которые могли бы сыграть им на руку, в которых социальная природа человека социалистического общества была бы выражена недостаточно определенно»¹.

Проблемы значения, самооценности и активности личности получают в свете марксистско-ленинского мировоззрения свое объективное историческое обоснование. Однако сторонники отвлеченного или идеалистического понимания духовных ценностей стремятся представить интересы индивидуальности самостоятельными по отношению к объективным законам развития общества. Поэтому объективно-исторический подход к природе и судьбе личности расщепляется ими как иллюзорный.

Односторонние художественные, а также ложные теоретические интерпретации природы человека чрезвычайно различны.

Как говорилось, модной стала теория «антропологиза-

¹ «Вопросы литературы», 1970, № 5, стр. 22.

ции», толкующая эту проблему в смысле отрицания исторической общественной природы человека, сводящая его к некоей всеобщей внесоциальной неизменной «натуральности».

Что касается более конкретных представлений об эталоне «натурального» или «антропологического» всечеловека, то каждое антиреалистическое течение современности рисует его эталон в своем духе. Одни авторы изображают его как воплощение вечных «почвенных» начал, ограбленное элементарными, определенными природой вековыми проявлениями и стремлениями. В связи с подобным образом личности ряд зарубежных «советологов» чрезвычайно пристрастен к рассуждению о таинственной «земляной» русской душе, сохранившей свою первозданную духовную чистоту, противостоящую изменчивому ходу истории. Другие тенденциозные литераторы усматривают «натуральность» личности в постоянном всеохватывающем протесте против основ всяких общественных и государственных принципов, имея в виду, конечно, лишь устои социалистического общества. Третьи литераторы, склонные к экзистенциалистическим и неотомистским взглядам, находят «естественность» человека в глубоком осознании неизбежности страдания, склонности к религиозному мировосприятию. В таком направлении довольно часто характеризуются духовные процессы в советском обществе. Для такого подхода к проблеме «натуральности» современного человека типичны, например, рассуждения американского профессора русской литературы Альбера Тодда в статье «Религиозное начало в новейшей советской литературе» («Сервей», 1968, январь), усматривающего основные сдвиги сознания новых поколений советской интеллигенции в обращении к теме страдания и в обострении религиозных чувств.

По словам Тодда, всечеловеческая тема страдания ранее запрещалась социалистическим реализмом. Лишь «либеральные» веяния последних лет дали литературе возможность обратиться к человеку в его глубинной природе как к бренному страдающему существу. Поэтому, по уверениям автора статьи, успехом у читателей пользуются лишённые тенденциозности, внутренне вневременные, хотя по видимости современные произведения, герои которых обыкновенные люди, погибающие и обреченные, безысходно связанные с реальным миром человеческого одиночества, страдания и смерти. Признаки этого поворота в со-

ветской литературе к традиционным всечеловеческим ценностям Тодд находит в употреблении словаря и синтаксиса религии, в восстановлении традиционного образа поэта-пророка, в обращении к религиозным элементам в создании образа, эпитета, темы, настроений и атмосферы, во внимании к образу страдающего, одинокого человека, отчужденного от экономических и идеологических закономерностей, в усиленных поисках новой формы.

Перед нами явно тенденциозное сочинение, всецело подчиненное стремлению стереть духовные особенности социалистического человека, растворить их во всеобщих привычных стандартах буржуазного общества.

Для последних лет характерно усиление попыток со стороны идеологов реакции направить положения «антропологизма» против историко-материалистического понимания человека. Наиболее распространено эклектичное использование положений разнородных «антропологических», особенно мифотворческих теорий для опровержения жизненности героев социалистической литературы, для утверждения вековой неизменности природы человека, его подчиненности вековым «универсальным» законам или модернистской «интегрированности» единого современного индустриального общества.

Основное направление «антропологических» изысканий тенденциозных идеологов в области литературы состоит в попытках утвердить мысль, будто бы революция и социализм не изменили человека. В сотнях подобных сочинений образ человека вообще настойчиво противопоставляется образам коммунистов, якобы схематическим, искусственным, не выражающим внутренних органических свойств человеческой личности.

Стремление к стиранию типичных новых черт социалистической личности, попытки растворить их во «всеобщих», «общечеловеческих» стандартах свойственны некоторым кругам зарубежных литературоведов при оценке произведений советских писателей. Особенно привлекает предвзятых авторов всякая идейная неопределенность, двусмысленность. Показательны в этом смысле статьи о советской литературе последних лет, написанные западногерманским критиком Барбарой Бодэ (псевдоним одного из функционеров антисоветской организации НСО) и американским «советологом» Джорджем Гиббианом. Они всячески стараются доказать, что идейная ясность позиции писателя, раскрытие социальной природы характера героя

будто бы лишают произведение духовной естественности и глубины. С этих позиций все произведения советской литературы последнего времени делятся на «публицистическую беллетристику» и «созданные ради самого искусства». В ряде произведений молодых советских писателей они находят изображение неизменности русского народного характера, подтверждение тому, как мало изменились основы жизни народных масс в условиях социализма, как легко жизнь сбрасывает все временное, наносное, как неодолимо она снова выливается в свое проложенное столетиями русло. В таких произведениях, уверяет Б. Бодэ, особенно ясно проявляется тот исконный русский путь, к которому возвращается народная жизнь без шума, крика и трюков пропаганды.

Реально же в качестве «естественного» человека, не испорченного воздействием идейных принципов, преподносится «идеал» мещанина, «почвенной» личности, обывателя, находящийся на периферии социальной и духовной жизни эпохи.

Основная творческая проблема современной литературы — изображение формирования и духовного содержания человека — не может быть решена на путях примитивных, стереотипных или подражательных трактовок личности. Далека от истины жизни склонность ряда литераторов к стиранию отличительных общественных особенностей человека, особенностей нового героя, рожденного революцией и социализмом, к растворению его облика в шаблонах всеобщей внеисторической «антропологичности».

История осмысливается передовой литературой как судьба человеческая и судьба народная. «Люди, независимые от истории, — фантазия, — вспоминал М. Горький ленинские слова. — Если допустить, что когда-то такие люди были, то сейчас их — нет, не может быть. Они никому не нужны. Все, до последнего человека, втянуты в круговорот действительности, запутанной, как она еще никогда не запутывалась»¹.

Нельзя не согласиться с высказанной Горьким мыслью, что не следует идеализировать обывательщину, а нужно гордиться способностью человека и литературы к самозабвенному, полному, сознательному и радостному слиянию личного с общим, к служению великой идее. Именно

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 17, Гослитиздат, М. 1952, стр. 30.

в этой способности находит высшее выражение сознание человеком своей общности с людьми своего класса, ответственности одного за всех. В этом, говоря по большому счету, находит высшее выражение человеческая личность.

Взаимодействие советской литературы с зарубежной может быть наиболее полно раскрыто в свете новых движущих факторов современного художественного развития — таких, как единство социалистической идеологии в литературах социалистического лагеря; новые отношения и расцвет каждой из национальных литератур; рост сил и идей социализма, повышение активной роли народных масс и отражение их исторического творчества в литературе; новый круг проблем и творческих решений, выдвинутых литературой социалистического реализма; возникновение социалистических литератур в капиталистических странах.

К могучим движущим факторам мирового художественного прогресса надо отнести прежде всего социалистическую идеологию, весь комплекс связанных с ней социально-философских и этических понятий, новое художественное освещение развития общества и его основных противоречий, новое эстетическое понимание природы и формирования личности, особенностей мировоззрения и нравственных основ нового человека, все многообразие художественных открытий социалистического искусства.

Своеобразие современного антикоммунизма в области литературы и всей идеологической жизни состоит в настойчивых попытках разложить, извратить самые основные понятия и концепции, лежащие в основе нашей духовной жизни. Прежде всего это относится к самым понятиям «революция», «социализм». В сфере литературы это стремление «пересмотреть» все принципы, концепции всего основного развития советской литературы, отбросить ее партийность, утверждающее начало, героические образы.

Нужно отметить ту напористость, с которой идеологи реакции последние годы поучают нас, как понимать революцию, ее историю и настоящее, как строить социализм, в каком направлении развивать новую культуру, каких писателей возвеличивать, поставить в центре литературного процесса, а каких принизить, отодвинуть на задний план. И если говорить о задачах борьбы с антикоммунизмом, то актуальна задача прекратить инфильтрацию в литературоведение воззрений, чуждых социалистическим

принципам нашего искусства, прежде всего — представлений, развенчивающих прошлое и настоящее советской литературы, ее героические образы и идеалы. И еще более. Борьба с антикоммунизмом должна быть не оборонительной, а боевой, активной и наступательной, и для ее успеха есть все объективные данные, так как у социализма, у нашей литературы есть могучая, незыблемая основа — правда реальных фактов, истина прошлого и настоящего, величие общественных, нравственных и эстетических целей.

XXIV съезд партии отметил, что борьба с антикоммунизмом и антисоветизмом, а также против правого и «левого» ревизионизма, национализма по-прежнему остается важной, актуальной задачей. Это определяет особо важное значение обоснованной критики всякого рода враждебных социализму концепций и тенденций. В резолюции съезда сказано: «Главное в идеологической работе партии — пропаганда идей марксизма-ленинизма, непримиримая наступательная борьба против буржуазной и ревизионистской идеологии»¹.

Недавно прошедший V съезд советских писателей подтвердил незыблемость социалистических принципов советской литературы, единство ее идеологических основ, неразрывность с великими идеалами созидания нового мира.

¹ «Правда», 10 апреля 1971 г.

БУРЖУАЗНОЕ АМЕРИКАНСКОЕ ОБЩЕСТВО И ЛИТЕРАТУРА

В американской литературе особенно отчетливо проявилось губительное влияние антикоммунистической идеологии на литературу. В настоящей работе автор ставит перед собой задачу рассмотреть истоки и историю воздействия антикоммунистической идеологии на американскую литературу, подвергнуть критическому анализу работы откровенных и скрытых теоретиков литературного антикоммунизма и продемонстрировать, сколь губительным и вредоносным оказалось воздействие антикоммунизма на творчество многих американских писателей.

Особый раздел работы посвящен рассмотрению попыток правящих кругов США использовать американскую литературу в целях идеологической экспансии, в интересах холодной войны против стран социализма, против идей научного коммунизма.

Приближается к концу второе столетие развития литературы США. Мы видели ее взлеты и падения. Всемирную известность приобрели произведения замечательных представителей американского романтизма — Вашингтона Ирвинга, Джеймса Фенимора Купера, Эдгара По, Германа Мелвила, Натаниэла Готорна, страстной аболиционистки Гарриет Бичер Стоу, великих мастеров мировой литературы Уолта Уитмена и Марка Твена, корифеев реалистической школы американского романа XX века Теодора Драйзера, Джека Лондона, Синклера Льюиса, Эрнеста Хемингуэя, Уильяма Фолкнера, Эрскина Колдуэлла. Именно с этими именами прежде всего связано у советских читателей представление об американской литературе.

Но если обратиться к реальностям жизни в США, то выяснится, что в глазах массового американского читателя отечественную литературу представляют совсем другие лица. Любопытные данные содержатся в книге американской исследовательницы А. П. Хэкетт «70-лет бестселлеров. 1895—1965», опубликованной в 1967 году.

Первое место, по сведениям этой книги, среди всех художественных произведений по числу читателей занимает роман Грейс Метэлиос «Пейтон Плейс» (1956). Он был издан в США самым большим тиражом. За двенадцать лет его купили 9 миллионов 919 тысяч 785 американцев. В число двадцати пяти самых читаемых в США книг вошел еще один роман этой писательницы «Возвращение в Пейтон Плейс» (1959). В списке двадцати пяти самых читаемых книг представлен семью романами Микки Спиллейн.

Конечно, среди книг, издающихся большими тиражами, можно найти книги Эрскина Колдуэлла и других более или менее значительных писателей, но они уступают по тиражам своим книг и Грейс Метэлиос и Микки Спиллейну. А такие известные у нас писатели, как Теодор Драйзер, Джек Лондон, Эптон Синклер, Синклер Льюис, Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Джон Стейнбек, не говоря уже о Марке Твене, Уолте Уитмене или классиках XIX века, ни разу не представлены не только среди двадцати пяти, но и среди ста самых читаемых произведений художественной литературы.

На основании этих данных можно прийти к неутешительному выводу о том, что настоящую художественную литературу в США не читают, во всяком случае, она не нашла еще дорогу к массовому читателю, которого книгоиздатели и книготорговцы пичкают эрзац-литературой. Налицо разрыв между высокими тиражами низкопробной бульварной продукции и значительно меньшими тиражами действительно значимой в художественном отношении литературы.

Таким образом, если при оценке американской литературы исходить из того, что читают в своей массе американцы, то окажется, что, к сожалению, ее представляют для американского читателя не выдающиеся писатели, подобные Драйзеру или Хемингуэю, а бульварные беллетристы типа Грейс Метэлиос или Микки Спиллейна, которые издаются там огромными тиражами. Анализируя текущую массовую книжную продукцию года, критик книжного обозрения «Нью-Йорк таймс» с унынием констатировал в 1966 году, что в списке бестселлеров «редко появлялась такая жалкая коллекция названий» беллетристических произведений. За время, прошедшее с тех пор, никаких перемен к лучшему в издании массовой продукции не наметилось.

Особое предпочтение американские издатели оказывают книгам, проповедующим антикоммунизм и антисоветизм так, как это делает Микки Спиллейн.

С развитием научного и технического прогресса в США появились возможности сделать книгу достаточно дешевой. Американский книжный рынок заполнили массовые издания в бумажных переплетах. Эти предметы духовного массового потребления, упакованные в яркие гляцевые обложки из бумаги с синтетическим покрытием, можно купить в любом газетном киоске, на железнодорожной станции, в аэропорту, наконец, в универсальном магазине. В магазинах, отделах самообслуживания, наряду с расфасованными крупами, сахаром, консервами и прочими продуктами, лежат и книги. Американские социологи подсчитали, что наибольшим досугом для чтения располагают сейчас домашние хозяйки.

Хотя два последних десятилетия и выдвинули в развитии американской литературы немало интересных имен, но не они определяют общую атмосферу современной литературной жизни США, где за эти годы наблюдается расцвет индустрии, производящей бульварную беллетристику.

Послевоенное похолодание в политическом климате США, наступление маккартизма и реакции губительно сказались и на литературе. В США издавна выпускалась огромными тиражами бульварная литература, но никогда она еще не принимала такого массового характера, как в наши дни, никогда она так откровенно не служила интересам правящих кругов.

После второй мировой войны на международной арене произошли существенные перемены. На успехи антифашистских сил США американская реакция ответила холодной войной и маккартизмом. В США была начата кампания преследований американских коммунистов и других прогрессивно мыслящих людей, которая сопровождалась идеологическим наступлением реакции. В конце 40-х годов в истории американской литературы наступает новый и весьма малопродуктивный этап.

Одним из характерных явлений культурной жизни США в послевоенный период является рост апологетической литературы, которая приняла еще более агрессивный и откровенно антикоммунистический характер. В то же время широко распространился новый вид изданий, рассчитанный на массового читателя: комиксы, пропагандирующие шовинизм и насилие. Появляется военный роман,

воспевающий империализм. Многие видные представители критического реализма в атмосфере преследования прогрессивных организаций и антикоммунистической истерии перешли на откровенно реакционные позиции. И это губительно сказалось на их творчестве.

Важнейшую роль в организации антикоммунистической литературной продукции в 40—60-х годах играли правительственные органы США, американская военщина и разведка. Особенно активно способствовало созданию, изданию, рекламированию и распространению антикоммунистической литературной продукции Центральное разведывательное управление США (ЦРУ).

Именно оно было скрытым инициатором, организатором пресловутого Конгресса за свободную культуру, основанного в 1950 году на деньги ЦРУ. Создание этого Конгресса, первое заседание которого состоялось в Западном Берлине в 1950 году, ознаменовало, по справедливому мнению американского публициста Кристофера Лаша, начало холодной войны в области культуры против Советского Союза и других социалистических стран.

Издание и поддержка Конгрессом в различных странах журналов типа «Энкаунтера» и «Партизан ревью» преследовало цель оказывать как можно большее воздействие на литературную интеллигенцию не только США, но и других стран капитала для обработки ее в антикоммунистическом духе.

Организаторы этого Конгресса Эптон Синклер, Джеймс Фаррел, представлявшие писателей, теоретики и публицисты, специализирующиеся на антисоветизме и антикоммунизме, — Артур Кестлер, Мелвин Ласки, Сидни Хук стали активнейшими проводниками политики холодной войны в области культуры, литературы и искусства. Австриец Боркенау выражал на Конгрессе 1950 года свое удовольствие тем, что «все тело западного общества получило все усиливающуюся защитную прививку от коммунизма».

Теоретики Конгресса стремились создать единый антикоммунистический фронт в странах капитала под этим флагом. Конгресс за свободу культуры, не скрывая своего антисоветизма, откровенно пропагандировал американский образ жизни, защищал политику американского правительства, вел систематические пропагандистские кампании против Советского Союза и других социалистических стран, предпринимая постоянные нападки на советскую литературу, принципы социалистического реализма.

Конгресс пытался дискредитировать творчество видных советских писателей.

Конгресс за свободу культуры тщательно скрывал свои связи с ЦРУ, хотя его деятельность по существу полностью отвечала программе политических диверсий, проводившихся этой организацией. В данном случае ЦРУ использовало Конгресс как удобное оружие для проведения идеологических диверсий против социалистических стран.

Лишь в 1967 году в результате многочисленных разоблачений вышли на поверхность связи Конгресса за свободу культуры и его издания с ЦРУ, которые позволили документально установить прямую зависимость активности антикоммунистических литераторов от финансирувавших их органов американской разведки.

Наступление антикоммунизма началось с нападков на литературу социалистического реализма и на критический реализм. Проблема критического реализма занимает существенное место в современном американском литературоведении. Особенно интересны и актуальны два аспекта данного вопроса: трактовка американской критики истории этого литературного направления в США в 20—30-е годы и ее отношение к современной литературе критического реализма.

Термин «критический реализм» был введен в американское литературоведение известным историком литературы Верноном Льюисом Паррингтоном в его трехтомной работе «Главные течения американской мысли. Интерпретация американской литературы от ее возникновения до 1940 г.» (I, II и III тома вышли в 1962 году в переводе на русский язык). Третий том этого исследования, опубликованный в 1930 году, назывался «Начало критического реализма в США. 1860—1920 гг.». Усматривая в истории литературы США «непрекращающийся конфликт между человеком и долларом, между демократией и собственностью»¹, Паррингтон при всей своей политической ограниченности буржуазного либерала и позитивиста выступал в защиту реалистической литературы, был даже своего рода идеологом критического реализма. Это направление в 20—30-е годы выдвинуло плеяду выдающихся писателей — Т. Драйзера, С. Льюиса, Дж. Стейнбека, Э. Колдуэлла, Э. Синклера и других.

¹ V. L. Parrington, *Main Currents in American Thought*, v. 3, N. Y. 1930, p. 243.

Наступление маккартизма в США на идеологическом фронте сразу же захватило литературную жизнь. В литературоведении оно привело к усилению нападков многих буржуазных критиков на литературу критического реализма и особенно на традиции реалистической литературы 20—30-х годов. Первый, пожалуй, начал борьбу против критического реализма Лайонел Триллинг в журнале «Нейшпен» (1946, апрель). В его статье «Драйзер и либеральное мышление» делалась попытка ниспровергнуть Драйзера. Начиналась, однако, статья с нападков на Вернона Льюиса Паррингтона. Заявив, что «если отделить Паррингтона от его информационных идей об экономической и социальной обусловленности мышления, то останется обычный интеллект», и что «Паррингтон не был великим умом»¹, Триллинг переходит затем к критике Паррингтона за приверженность к реализму. Его не устраивает взгляд Паррингтона на действительность. По Паррингтону, пишет Триллинг, «существует такая вещь, которая называется действительностью: она едина и непреложна, она целиком внешнего характера, но действительность всегда надежна, всегда одна и та же, всегда легко познаваема, и отношение художника к действительности он представляет очень просто. Раз действительность дана и существует, то художник должен всего лишь пропустить ее через себя. Иногда писатель портит это идеальное отношение, «отворачиваясь от действительности». Это приводит к определенным произведениям фантазии, нереальным и исключительно бесполезным»².

Отвергая положение Паррингтона о существовании объективной действительности, Триллинг стремился доказать независимость творчества художника от действительности. Рассматривая произведения искусства исключительно как продукт субъективной фантазии художника, он обрушивается на критерий соответствия искусства действительности.

Проповедуя субъективизм в искусстве, он наиболее резко выступает против концепции Паррингтона в той ее части, которая устанавливает социальную ответствен-

¹ В 1950 году эта статья была им в несколько переработанном виде опубликована в книге «Либеральное воображение» под заглавием «Действительность в Америке» и затем неоднократно перепечатывалась в различных сборниках и антологиях. Цит. по кн.: «Interpretations of American Literature», N. Y. 1958, p. 281.

² «Interpretations of American Literature», p. 282.

ность писателя. На примере Драйзера Триллинг пытается доказать опасность для буржуазной Америки этой концепции, отвергая тем самым и теорию критического реализма в США, созданную Паррингтоном, и практику критического реализма в произведениях Драйзера.

Статья Триллинга послужила для американской реакционной критики сигналом к походу против Т. Драйзера, С. Льюиса и других выдающихся мастеров критического реализма 20—30-х годов. «Эта статья,— писал один из видных современных буржуазных американских критиков Альфред Кейзин в 1955 году,— выражает для очень многих людей в Америке наших дней их возмущение против бунтарства, которое вплоть до войны доминировало в нашей прославившейся реализмом литературе»¹.

Таким образом, даже буржуазный критик видит политическую, по сути дела, подоплеку атаки Триллинга на критический реализм. Главный огонь Триллинг направляет против двух принципов литературной деятельности писателей-реалистов: отражения в искусстве реальной действительности и стремления выразить тревогу за судьбу общества — против правдивости и социальной осмысленности их творчества.

В противовес творческим принципам реалистической литературы 20—30-х годов и прежде всего идеям правдивости творчества и ответственности писателя перед обществом Лайонел Триллинг выдвигает субъективизм и иррационализм. В книге «Фрейд и кризис нашей культуры» он дает такое определение задач литературы: «Для литературы, как и для Фрейда, «я» — это первый главный предмет внимания и заботы». Соответственно «функция литературы, по Фрейду,— донести до нас особенности «я» и высокий авторитет «я» в его столкновении со своим обществом и своей культурой».

Триллинг пугает процесс унификации, идущий, как он полагает, в американской культуре: «Уменьшение точных сведений о «я» и о правильном соотношении между «я» и культурой и составляет то, что я называю кризисом нашей культуры»². Однако противоядие от унылой серости и однообразия американской культуры Триллинг видит не в изменении характера этой культуры или условий,

¹ «The Stature of Theodore Dreiser», Bloomington, 1955, p. X.

² Lionel Trilling, *Friend and the Crisis of Our Culture*, Boston, 1955, p. 32—33.

определяющих ее развитие, а во фрейдистском копании в потемках больного сознания, поощрения декадентской литературы, знамя которой — субъективизм и иррационализм. Заодно Триллинг проповедует и отказ от борьбы против того, что он именует подавляющими сторонами (repressiveness) американской культуры. Он призывает примириться с маккартизмом, уйти от проблем современной жизни к проблемам патологии в человеческой психике, которые называет биологической сущностью человека.

Лайонел Триллинг утверждает, что выделение Фрейдом особой роли биологических моментов следует «считать освобождающей идеей. Она противостоит всемогуществу культуры». Странно слышать призыв к спасению от культуры из уст профессора литературы. Но именно к этому и ведет его логика борьбы против критического реализма.

Триллинг и другие фрейдистские толкователи литературы, вырывающие ее из сферы общественной жизни, смыкаются со школой «новой критики», также отвергающей критический реализм.

Ниспровержению критического реализма с позиций эстетствующей «новой критики» посвятил в 1953 году книгу «Обездоленные от искусства. Писатель и фон» С. Фишман. Подобно Триллингу, Фишман начинает с нападок на Паррингтона, которого осуждает за «возведение политического свободомыслия в абсолютную добродетель»¹.

Особенно неприятны Фишману введенный Паррингтоном в США термин «критический реализм», а также близость реалистической литературы широким массам читателей. Он прямо называет цель своей работы: «разбить аргументы тех, кто выступает за переориентацию литературы на социальные пути»².

Выступать против критического реализма, свободомыслия, социальных проблем в литературе, ее народности — такова программа Фишмана-ниспровергателя. Что же касается позитивной ее части, то здесь все предельно просто: литература для избранных, эстетство, внеобщественность. Фишмана больше всего волнует, как «сохранить культурную элиту»³. Аристократизм, поэзия слов, оторванных от жизни, удаленность «новой критики» от обще-

¹ S. Fishman, *The Disinherited of Art*, Berkeley — Los Angeles, 1953, p. 151.

² Там же, стр. 169.

³ Там же.

ственных проблем — все это для прикрытия воинствующего наступления на право американских писателей свободно думать и писать правду для народа.

С этим же выхолащиванием социальной критики из критического реализма связано и стремление американского буржуазного литературоведения противопоставить критический реализм творчеству писателей, вдохновляющихся социалистическими идеалами. Подобную попытку предпринял Уолтер Б. Райдаут в книге «Радикальный роман в Соединенных Штатах. 1900—1954 гг.» («The Radical Novel in the United States», 1956).

Поход против традиций критического реализма американской литературы 20—30-х годов тесно связан со стремлением буржуазных литературоведов доказать невозможность развития критического реализма в литературе современной Америки, с попытками теоретически обосновать право на существование в США лишь таких произведений, которые оправдывают и идеализируют социальные порядки капиталистической Америки. Об одной такой попытке, предпринятой Триллингом с фрейдистских позиций, уже рассказывалось выше.

Истинные причины настойчивости, с какой американские литературные критики стараются доказать невозможность развития в настоящее время в США литературы критического реализма, раскрываются при чтении хотя бы статей, посвященных современной американской литературе, в журнале «Америка».

Критик Грэнвилл Хикс в статье «Тематика современных беллетристов Америки» пишет, что «социальный роман, занимавший раньше столь видное место в американской литературе, почти не привлекает теперь внимания». В качестве одного из объяснений он приводит такой довод: это происходит потому, что будто бы «американцы достигли небывалого материального благополучия»¹.

Еще откровеннее выражает свои мысли Натан Глик, утверждающий, что «современная американская литература заменила догматический протест умеренным анализом. В послевоенный период Соединенные Штаты сделали, по выражению одного видного экономиста, «обществом изобилия». Для большинства американцев отпал вопрос о хлебе насущном и насущными стали проблемы

¹ «Америка», 1961, № 56, стр. 55.

хорошего вкуса, стиля, этики и самопознания»¹. Может быть, Грэнвилла Хикса и Натана Глика вопрос о хлебе насущном и не волнует, особенно когда они пишут для журнала «Америка», но он волнует миллионы безработных американцев, как и героев произведений американских писателей-реалистов. Что касается пресловутого «общества изобилия», то оно не внушало доверия даже такому отнюдь не близкому к передовым идеям нашего времени писателю, как Уильям Фолкнер, если судить по его роману «Особняк».

Народ волнуют гораздо более существенные проблемы: безработица, заставившая миллионы американцев мучительно думать о хлебе насущном, расовая дискриминация, которой подвергаются в США негры, пуэрториканцы и люди других национальностей, война во Вьетнаме. Это, наконец, маккартизм и преследование инакомыслящих, в том числе и писателей, пытающихся сказать правду об Америке.

Статьи и выступления буржуазных литературоведов, доказывающие ненужность и невозможность критического реализма в современной американской литературе, преследуют очевидную реакционную политическую цель — апологию американского образа жизни. Они требуют от писателей восхваления капиталистической Америки.

В журнале большого бизнеса «Форчун» подобную программу выдвинул известный критик Джон Чемберлен. В статье «Бизнесмен в литературе» он утверждал, что «американский романист продолжает рассматривать его (бизнесмена.— Я. З.) как отвратительное существо»², и сетовал на то, что «образы бизнесменов — сплошные штампы», что они принижаются и окарикатуриваются. Чемберлен требовал, чтобы в романах о бизнесмене была «перспектива, которая показывала бы и сравнительную честность большинства бизнесменов». Он призывал американских писателей создать привлекательный образ положительного героя-бизнесмена.

Обрушиваясь на писателей критического реализма, Джон Чемберлен откровенно высказывает свое политическое кредо реакционера, врага демократических и социалистических идей, защитника американской буржуазии. Он открыл поход реакционной критики за создание литературы, прославляющей американского капиталиста.

¹ «Америка», 1961, № 54, стр. 54—55.

² «Fortune», November, 1948, p. 134.

В книге Шарлотты Джорджи «Бизнесмен в романе» («The Businessman in the novel», 1960) перечисляются десятки изданных с тех пор романов о бизнесменах и приводится обширный список литературно-критических работ, анализирующих эту литературную продукцию. Шарлотта Джорджи вместе с авторами большинства этих статей констатирует, что попытка создать литературу, героизирующую бизнес, провалилась.

С Джоном Чемберленом как бы полемизирует американский литературовед Кеннет Линн в статье «Писатели в поисках бизнесмена». Подробно разобрав многочисленные романы, где речь идет об американских капиталистах, он утверждает, что в большинстве случаев бизнесмен обрисован сочувственно, но суть проблемы, с его точки зрения, в том, что все романы, написанные во славу бизнеса, отличаются низким литературным уровнем. Взяв в качестве примера романиста Камерона Холи, Кеннет Линн отмечает: «Он наивен в литературном плане и обладает самым рудиментарным воображением, в результате его делец — всего лишь банальный стереотипный образ незаменимого, одинокого, всезнающего и всегда добивающегося успеха героя»¹.

Высказывания Кеннета Линна о шаблонности и трафаретности этих книг повторяет и журнал «Форчун», напечатавший в августе 1959 года статью Даниэля Селигмана, посвященную роману о бизнесе. Перечислив множество романов о бизнесменах, Селигман с разочарованием говорит об их сомнительных литературных достоинствах. Эти писатели, по его словам, действительно создали новый литературный жанр, кое в чем родственный ковбойским боевикам, но «это не большая литература». Отвечая на вопрос, «почему еще никто не создал значительный роман об американском бизнесе»², он приходит к неутешительным для сторонников апологетической литературы в США выводам. Оказывается, в этих романах «действие происходит в исключительно стабильном мире, лишенном социальных проблем», а у авторов романов не хватает той страстности, той собственной точки зрения, которая отличала реалистические произведения писателей Фрэнка Норриса, Теодора Драйзера и Эптона Синклера, причисляемых Селигманом вслед за Чемберленом к категории

¹ «Harvard Business Review», September — October, 1956, p. 124.

² «Fortune», August, 1959, p. 104.

«литературных социалистов». Правда, по его мнению, эти романисты несправедливы по отношению к бизнесменам и бизнесу, но тем не менее он соглашается, что они создали выдающиеся художественные произведения. «Форчун» тем самым как бы признал бесплодность провозглашенной им в 1948 году программы создания литературы, воспевающей бизнесмена и бизнес.

Апология американского образа жизни, к которой зовут реакционные литературоведы, выступающие против традиций критического реализма, не привела и не может привести к созданию сколько-нибудь значительных художественных ценностей.

Чрезвычайно важную роль, таким образом, в подчинении многих американских литераторов антикоммунистической пропаганде в послевоенные годы сыграла деятельность американской реакционной литературной критики, особенно таких критиков, как Л. Триллинг и Л. Фидлер.

Лесли Фидлер в журнале «Энкаунтер», который издавался на деньги ЦРУ, обрушился в 1953 году с грубыми нападениями на тех писателей и критиков, которые пытались противостоять антикоммунистической истерии. Лесли Фидлер, как справедливо отмечал Кристофер Лэш, стал одним из глашатаев антикоммунистического наступления на литературу.

Одним из первых в послевоенной Америке, как уже отмечалось, антикоммунистические лозунги пытался пропагандировать Лайонел Триллинг, сочетавший антикоммунизм в критике с антикоммунизмом в художественном творчестве. Он пытался пропагандировать антикоммунизм под лозунгом либерализма.

Здесь необходимо обратить внимание на то, что в США так называемые либералы в 50—60-е годы использовали либерализм как маску для пропаганды антикоммунизма, выставляя всякого рода замысловатые тезисы в оправдание этой позиции («меньшее зло» и т. д.). И не случайно, что протест против антикоммунизма в конце 60-х годов обратился в США и против этих либералов.

Если рассматривать беллетристическую книжную продукцию США в количественных статистических данных (тиражи книг, названия и т. д.), как уже указывалось выше, то выяснится, что огромную ее часть, подавляющее большинство романов и других видов художественных произведений, как по числу названий, так и особенно по тиражам, занимают произведения антикоммунистического характера.

Если же мы просмотрим произведения американской литературы, экспортируемые за границу по линии ЮСИА и др., то увидим, что здесь антикоммунистическая литературная продукция господствует безраздельно. Она активно служит идеологической экспансии американского империализма, всякого рода идеологическим диверсиям.

Антикоммунистическая литературная продукция США включает в себя несколько направлений. Это политический роман, политический детектив, конформистская беллетристика и публицистика, модернистский ширпотреб. Здесь антикоммунизм выступает в прямом, откровенном и обнаженном виде.

В более скрытом и замаскированном виде антикоммунистические идеи проникают в творчество многих видных американских писателей, в том числе и писателей критического реализма, оказавшихся не в состоянии противостоять натиску маккартизма и воздействию общей обстановки антикоммунистической истерии в США.

Антикоммунистический политический роман в США представлен произведениями писателя-ренегата Джона Дос Пассоса («Округ Колумбия»), либерала-антикоммуниста Лайонела Триллинга («Середина путешествия»), отставного журналиста Аллена Друри — автора серии антикоммунистических романов.

Наиболее показательны для этого вида литературы произведения бывшего вашингтонского корреспондента газеты «Нью-Йорк таймс» Аллена Друри — ловкая подделка под реализм.

Большой шум американская буржуазная печать подняла вокруг объемистой серии Аллена Друри, состоящей из романов «Советуем и утверждаем» (1959), «Оттенок разногласия» (1962), «Обладающий честью» (1966), «Сохранять и защищать» (1968) и «Трон Сатурна» (1970). Они в течение длительного времени входили в список бестселлеров и даже возглавляли его. Третья часть серии вышла в свет осенью 1966 года и уже через несколько недель, в октябре 1966 года, попала в список бестселлеров.

По первому роману Друри была сделана пьеса, поставленная на Бродвее, и снят фильм. Словом, его роман был удостоен всех возможных знаков внимания со стороны тех, кто пытается определить литературные вкусы рядового американца.

В центре первого романа, «Советуем и утверждаем», — проблема советско-американских отношений. Президент США, желая вступить в переговоры с Советским Союзом, решил назначить на пост государственного секретаря Роберта А. Леффи́нгуэлла, ратующего за проведение более гибкой внешней политики. Решение президента должен утвердить сенат. Рассмотрению этого дела в сенате и посвящен роман.

Зная все детали работы американского конгресса (Друри более пятнадцати лет в качестве корреспондента газеты давал отчеты о работе сената), автор вкрапливает в повествование элементы разоблачительства, правда, весьма умеренного, не идущего дальше намеков на влияние личных симпатий и антипатий сенаторов на решение важных государственных проблем.

Большинство страниц книги Друри посвящено доказательству тезиса об аморальности тех, кто выступает за мирное сосуществование с Советским Союзом. Даже само изречение сенатора Ван Аккермана, призывающего к переговорам с СССР, облечено в форму афоризма, оскорбительного, с точки зрения Друри, для американского народа: «Некоторые говорят: это значит пресмыкаться перед Москвой. Я говорю, что скорее буду пресмыкаться перед Москвой, чем погибну от бомбы». И ему отвечает сенатор Ричардсон, выражающий повиннистические идеи автора и его симпатии к «превентивной» войне: «Я скорее погибну, стоя на двух своих ногах и воюя за то, во что я верю, чем буду уступать и уступать, пресмыкаться и пресмыкаться, пока ничего не останется».

Рассмотрение в сенате дела Леффи́нгуэлла заканчивается поражением президента. Сенат большинством голосов отвергает кандидатуру Леффи́нгуэлла. От огорчения президент, не отличавшийся крепким здоровьем, умирает. Его, по мнению Друри, постигла справедливая кара за попытку улучшить отношения с СССР. Пост президента занимает сторонник дорогого и близкого сердцу автора даллесовского курса внешней политики. Американские торговцы смертью могут спать спокойно. Даже если президент попытается спасти их от кошмаров атомной войны, сенат не позволит ему этого сделать.

Роман Друри открыто восхваляет американскую государственную машину. Об этом говорит и предпосланное роману посвящение: «Выдающимся и способным джентльменам, без чьего существования, примера и эксцентрично-

стей эта книга не могла бы быть ни задумана, ни написана: сенату Соединенных Штатов».

Следующий роман Друри «Оттенок разногласия» развивает сюжетную линию первого романа. Вице-президент занимает президентское кресло после смерти своего предшественника и восстанавливает в полной мере прежний даллесовский курс балансирования на грани войны. Картина, впрочем, знакомая нам и по действительным событиям в истории США последних лет. Достаточно напомнить о деятельности бывших американских президентов Гарри Трумэна и Линдона Джонсона. С экстазом повествует автор об антисоветских акциях нового президента. Много места в романе уделяет Друри ООН и проблеме развивающихся государств. Он создает карикатурный образ африканского лидера, борющегося за независимость своей страны, дает ему кличку Страшный Терри. А попытки нового государственного секретаря повлиять на настроение дипломатов из освободившихся от колониального ига стран Африки он издевательски называет «раздариванием бус туземцам». Роман проникнут откровенным недоброжелательством по отношению к африканским, азиатским и латиноамериканским народам.

С октября 1966 года в списке бестселлеров числился роман Аллена Друри «Обладающий честью». «Это книга, которая приглашает своих читателей солидаризироваться с теми, кого большинство из нас считает Плохими Парнями, Кровавым Братством Ястребов. И так быстро, с таким реализмом и ловкостью состряпана воображаемая история ближайшего будущего, что почти добивается успеха», — так характеризовал эту книгу Николас Сэмстаг в еженедельнике «Сэтердей ревью» от 5 ноября 1966 года.

Выход романа в свет был приурочен к предвыборной кампании в США. В нем Друри окарикатуривает противников и критиков агрессивного курса американской политики во Вьетнаме. Свой гнев он обрушивает в первую очередь на журналистов, критикующих правительственный курс, рисует кошмарную картину заговора прессы, радио и телевидения против американского президента. Друри даже вкладывает в уста одного журналиста призыв убить президента. Словом, он не жалеет красок, чтобы запугать читателей, заставить их поверить в то, что опасность будущему благосостоянию Америки исходит именно со стороны либерально настроенных людей, Голубей, как их в отличие от Ястребов, сторонников агрессивного курса, называют

в США. Нельзя не согласиться с заключением рецензента «Нью-Йорк Таймс бук ревью»: «Этой истории трудно поверить, и еще труднее получить от нее удовольствие».

И если роман «Обладающий честью» тем не менее расходуется большим тиражом, то объясняется это прежде всего тем, что книга Друри пользуется цокровительством сторонников агрессивного курса США во Вьетнаме. Недаром же крайне реакционный еженедельник «Тайм» назвал этот роман «всепоглощающим чтением» и горячо рекомендовал его своим читателям.

Друри, помимо точности в воспроизведении деталей жизни героев романов — американских сенаторов и политиков, а также некоторой дозы поверхностного разоблачительства, признает и такой существенный фактор современности, как успехи Советского Союза в освоении космоса. Но все это потребовалось Друри как приправа, чтобы заставить читателя проглотить слоновую дозу антисоветской и антикоммунистической пропаганды.

Предпоследняя опубликованная часть серии романов Друри «Сохранять и защищать» («Preserve and Protect») вышла в свет в 1968 году, в разгар кампании по выборам президента США. Друри вновь выступает защитником самых реакционных сил Америки и злым врагом всего, что в какой-то мере может способствовать улучшению отношений между США и СССР. На этот раз в центре внимания автора вымышленный им заговор левых сил против антикоммунистов и реакционеров. Людей левых воззрений он наделяет самыми отвратительными чертами и заставляет их выступать в роли отъявленных преступников и заговорщиков. Действие романа начинается с того, что в авиационной катастрофе при посадке на аэродроме в Вашингтоне гибнет президент. В его гибели автор обвиняет левых и, конечно, советских агентов. Столь же преступными методами левые продолжают действовать и дальше, пытаются помешать избранию антикоммуниста Оррина Нокса на пост президента. Роман заканчивается кошмарной сценой убийства кандидата в президенты Оррина Нокса в Вашингтоне во время предвыборного выступления.

Друри пытается запугать читателя и ради этого, как и в предшествующих трех романах серии, он приписывает левым поступки и методы действий ультраправых, переворачивая все с ног на голову.

В обращении к читателю этого своего романа Друри утверждает, что через все его четыре романа проходит

спор «между теми, кто хочет использовать ответственную твердость для поддержания социального порядка и противодействия коммунистическому наступлению с целью мирового господства, и теми, кто считает, что в нежелании быть твердыми, в распущенности и постоянном разрушении закона лежит наиболее верный путь к миру во всем мире и к устойчивому обществу». Друри, таким образом, даже и не скрывает антикоммунистической заданности своего романа.

Приемами, взятыми напрокат у реалистической литературы, Друри пытается сфабриковать фальшивку и выдать ее за копию действительности, не брезгуя при этом кражей не только приемов, но и лозунгов и понятий. В том же антикоммунистическом духе выдержан и последний роман этой серии «Трон Сатурна».

Серия романов Друри не обладает сколько-нибудь значимыми художественными ценностями. Она написана жаргоном заурядного газетного комментатора, наполнена шаблонными фразами, сравнениями, эпитетами. Об этом не могли умолчать даже благожелательно настроенные по отношению к нему рецензенты. И если романы Друри получили столь широкое распространение в США, то этим они обязаны, следует еще раз подчеркнуть, покровительству тех, кто делает ставку на развязывание новой войны.

Конечно, ни о каком реализме Друри говорить не приходится. Его романы просто подделки под реализм, но достаточно ловко сделанные, чтобы привлечь не искушенного в литературных тонкостях читателя. Это псевдореализм, который не менее опасен, чем многие другие «измы» современного буржуазного американского искусства, ибо он пытается отразить сознание читателей антикоммунистическими идеями. Для Друри, по словам американского критика, «существуют только черное и белое, кроме, конечно, красного». Подобное видение жизни Друри хочет привить и своим читателям.

Американский журналист Сэмстаг уподобляет роман Друри «Обладающий честью» работам немецких историков о второй мировой войне, написанным с нацистских позиций. Разницу он видит лишь в том, что Друри дезориентирует своих читателей не относительно прошлого, а на ближайшее будущее. Сравнение это весьма многозначительно. Для Друри, как и для нацистских литераторов, честью обладают лишь те, кто готов на любые авантюры против прогрессивных идей, национально-освободительно-

го движения и коммунизма. Романы Друри преподносились американскому читателю под видом литературы respectable, с претензией на серьезность.

Исследователь американского политического романа Гордон Милн с полным основанием отмечает сугубую стереотипность характеров в произведениях Друри. Эта стереотипность, впрочем, является неотъемлемым качеством антикоммунистической литературы, обусловленным самой ее сущностью, губительной для художественного творчества.

Важной составной частью антикоммунистической литературной продукции США был и остается военный роман. Произведения, прославляющие крестовый поход против коммунизма, были созданы на темы войны против корейского народа, а сейчас они посвящаются не менее бесславной вьетнамской аванюре американских милитаристов.

Издатели бульварной литературы в США, стремясь не отстать от последних внешнеполитических установок государственного департамента, также спешат выбросить на книжный рынок романы, оправдывающие и прославляющие войну во Вьетнаме. Сейчас издано более десятка романов на эту тему.

В 1965 году журналист Робин Мур выпустил роман «Зеленые береты», посвященный действиям так называемых специальных войск США во Вьетнаме. Роман получил благословение высших гражданских и военных чинов Вашингтона, которым Мур выносит в предисловии книги благодарность. «Зажигательный роман — бомба о новом типе солдата, о войне нового типа», — гласит рекламный аншлаг от издателей на обложке этой книги, которая заканчивается действительно поджигательским антикоммунистическим заклинанием: «Как кончится война во Вьетнаме, никто не знает, но, что бы ни случилось, солдаты специальных войск будут воевать с коммунизмом и создавать друзей для Америки в слаборазвитых странах, которые стали объектом коммунистической экспансии». Добавим, что за год с небольшим тираж этого романа превысил два с половиной миллиона экземпляров.

Осенью 1966 года появился новый роман о войне во Вьетнаме Брайана Гарфилда. Он озаглавил его «Последний мост», так как по ходу развития сюжета действующие на его страницах американские вояки должны взорвать мост на территории Демократической Республики Вьет-

нам. Тем временем два других издательства торопятся сообщить о выходе из печати новых боевиков на ту же тему и впопыхах дают им одинаковые заглавия. Под одним и тем же названием «Вьетнамская медсестра» писательницы Делла Филд (издательство «Эвон», 1966) и Сьюзен Робертс (издательство «Эйс», 1966) живописуют амурсы своих героинь, обслуживающих американское воинство во Вьетнаме. У Деллы Филд «Натали была нужна многим мужчинам, но и ей был нужен очень особый мужчина в зеленом берете» (то есть из специальных войск, занимающихся особо грязными операциями по уничтожению вьетнамских патриотов). Героиня же Сьюзен Робертс менее взыскательна — «добровольный борец за свободу, она стала пленницей любви».

Лишенные какой-либо ценности подобные произведения, однако, в гораздо большей степени характеризуют современную литературу США, чем это кажется на первый взгляд.

Новую разновидность антикоммунизма в литературе представляют написанные всякого рода «специалистами» по советским делам беллетристические сочинения на темы жизни в Советском Союзе — это антисоветский политический роман и попытки вмешательства в литературную жизнь социалистических стран. В «Литературной газете» уже писалось о вышедшем в свет в 1969 году романе Ф. Д. Рива «Тут же за границей», грубо клеветующем на жизнь советской интеллигенции. Несколько ранее тот же Ф. Д. Рив опубликовал подобный же пасквиль на жизнь нашей страны под заглавием «Красные машины».

Ф. Д. Рив считается специалистом по советской литературе, и выступление его в роли романиста на первый взгляд озадачивает. Впрочем, вот что пишет об этой книге рецензент газеты «Нью-Йорк пост» Джош Баркем: «Лучшее, что я могу сказать об этой книге, это то, что она читается как превосходный советский роман, написанный советским писателем. Это, может быть, прозвучит как сомнительный комплимент, если иметь в виду слоновый стиль, напыщенное содержание и деревянные переводы рутинной советской литературы. То, что делает именно этот роман исключительным событием, это то, что это произведение американского писателя».

Автор рецензии сообщает, что Ф. Д. Рив учился в Принстоне и в Колумбийском университете и, по его мнению, является одним из крупнейших специалистов США

по русской литературе. Он бегло говорит и пишет по-русски, сопровождал в СССР американского поэта Роберта Фроста. Далее следует краткий пересказ романа. Подзаголовок провозглашает тему романа — «История изгнанника в своей собственной стране».

В свое время советским литераторам приходилось встречаться с Ф. Д. Ривом. Он приезжал в СССР изучать творчество советских поэтов. Он стремился создать впечатление, что серьезно интересовался советскими поэтами, в частности, творчеством Александра Блока, которому он посвятил книгу. Но, видимо, его больше привлекали более грязные и прибыльные занятия по части выполнения заказов если не правительственных учреждений, то частных фирм на антисоветскую и антикоммунистическую литературу.

В США в настоящее время изучением СССР занимается около 170 научно-исследовательских заведений — всякого рода университетов, «русских» центров и т. п.¹. В большинстве из них ведется и изучение советской литературы. О характере деятельности подобных центров свидетельствует книга, изданная профессором Эдвардом Дж. Брауном, который состоит в постоянном штате Индианского университета, а в 1969—1970 годах читал курс по русской советской литературе в Русском институте Колумбийского университета. Само название книги, опубликованной в 1963 году, — «Русская литература после революции, изучение произведений протеста и компромисса авторов, подавляемых официальным «контролем», характеризует подход автора к литературе, ничего общего не имеющий с научным изучением истории советской литературы.

Эта книга открывается многозначительной фразой, еще точнее характеризующей позицию Эдварда Дж. Брауна: «Связывать политику и литературу, говоря о современной России, — естественное занятие». О том, как понимает Браун связь литературы с политикой, можно судить по разговору с ним, в котором автор настоящей статьи принимал участие осенью 1969 года при посещении Русского института Колумбийского университета. Браун без обиняков заявил тогда: «Инакомыслящие» писатели (под «инакомыслием» Браун понимает враждебное отношение к Советской власти. — Я. З.) — лучшие в Советском Союзе».

¹ В. П. Ф и л а т о в, «Русские центры» в США. — «США. Экономика. Политика. Идеология», Изд-во АН СССР, 1970, № 4, стр. 112.

Имена этих графоманов и отщепенцев Браун привел далеко неслучайно. Они полностью отражают антисоветский курс его занятий советской литературой.

Браун дает своим студентам по сути дела два списка советских писателей: черный, куда он включает прежде всего писателей ярко выраженного реалистического дарования (писателей, включенных в этот список он дает читать студентам в качестве наказания), и рекомендательный, куда входят помимо выше названных отщепенцев те писатели, которых пытается противопоставить основному направлению развития советской литературы. Нет смысла называть имена писателей, включенных в тот или другой список. Ведь главная цель, которую преследует Браун, — внести раскол в ряды советских писателей, столкнуть их друг с другом¹.

Основная цель литературоведов-«кремленологов» — организовать всякого рода идеологические диверсии против социалистических стран путем беспардонного вмешательства в их литературную жизнь. В этом отношении показательна деятельность другого профессора советской литературы Русского института Колумбийского университета Руфуса Мэтьюсона. В начале 1964 года он выступал в качестве одного из главных экспертов на заседаниях подкомиссии по делам Европы Комитета по иностранным делам палаты представителей, на которых обсуждалось положение интеллигенции и ее настроения в Советском Союзе и в европейских социалистических странах. «Мы должны поощрять любыми возможными средствами рост свободной литературы в России»², — заявил Мэтьюсон, призывая, таким образом, к прямому вмешательству в литературную жизнь социалистических стран и к использованию в интересах идеологических диверсий всякого рода отщепенцев и неустойчивых литераторов.

На еще более широкую и менее взыскательную аудиторию рассчитана другая разновидность американской антикоммунистической беллетристики — детективный роман, который способствует развитию шпиономании и ненависти к «красным». Он призван создать впечатление о том, что в США и в других странах существует постоянная опасность со стороны коммунистических агентов, но что американская разведка, ЦРУ и всякого рода секретные агенты

¹ См.: Я. Засурскй, О. Прудков, Диалоги в Колумбийском университете. — «Литературная газета», 1970, 24 февраля.

² См. В. Келли, Внешняя политика и идеология, М. 1969.

ФБР являются надежной защитой от любых «красных агентов». Это продукция писателей-роботов, штампующих в кричащем оформлении порнографиче- ские убийства, скандалов массовое чтение для американских мещан. Издается, к примеру, серия романов без автора о магистре убийств — американском разведчике Нике Картере.

Особенно шумную известность приобрел один из родоначальников этого вида жанра, автор десятков бульварных романов о похождениях американских сыщиков и специальных агентов, Микки Спиллейн. За два десятилетия семь его романов (первый из них появился в 1947 году) разошлись тиражом около 35 миллионов экземпляров. Ни один другой писатель не имел такого успеха в США.

О причинах столь широкого спроса на книги Спиллейна можно судить по его роману «Охотники за девушками» (1962). Герой романа Майк Хэммер обнаружен полицией в сточной канаве. Он был пьян и избит. На допросе в полиции выясняется, что Майк Хэммер беспробудно пьет в течение семи лет — с тех пор как исчезла его любимая подруга и помощница по сыскным делам Вельда. Приведенный в чувство кулаками своего бывшего коллеги, Майк Хэммер отправляется на охоту за очередным «красным шпионом», который убил сенатора Лео Наппа. Решимость отомстить за гибель Наппа у американской секретной службы тем более велика, что этот «Напп был новым Маккарти. Он был охотником за коммунистами, но у него было больше престижа и больше власти». Его, по словам автора, даже называли мистер Америка.

Для того чтобы расправиться с врагами нового Маккарти, «нужен кто-то безжалостный. Кто-то очень страшный». Этим кем-то и оказывается только что выбравшийся из помойной ямы и очнувшийся от семилетнего беспробудного пьянства Майк Хэммер.

Майк излавливает «красного шпиона» Горлина, прибивает его гвоздем за руку к бревну и сдает в руки агента американской охраны. Новый Маккарти отомщен, коммунисты посрамлены, Майк Хэммер может продолжать свою охоту за коммунистами или снова отправиться в помойную яму и предаться пьянству.

Злейшие враги Микки Спиллейна и его героя — коммунисты, либералы и «лучше — красные — чем — смерть» — слюнтяи. Слюнтяйство чуждо Хэммеру, да и сама его фамилия многозначительна. Хэммер в переводе на русский язык означает молоток. Майк Хэммер взывает к расправе

над коммунистами, сенатор Маккарти ему кажется излишне либеральным.

В 1965 году Микки Спиллейн снова напомнил о своем существовании, издав после некоторого перерыва очередной — десятый — роман «День револьверов» в массовой серии карманного формата «Новой американской библиотеки мировой литературы». Как и прежние девять книг, разошедшиеся баснословными тиражами в десятки миллионов экземпляров, «День револьверов» — детектив, прославляющий американского секретного агента. Спиллейн распрощался со своим традиционным частным сыщиком Майком Хэммером. Его нового героя трудно охарактеризовать более точно, чем это сделали издатели книги. «Познакомьтесь с новым супергероем контрразведки — сексуальным, смертоносным Тайгером Манном... Он — мастер шпионажа и платный убийца...» — так многообещающе зазывает читателя яркая обложка боевика, снабженная для пущей привлекательности и убедительности изображением обнаженной красотки с револьвером в руках.

Видимо, конкуренция таких его учеников и последователей, как англичанин Иан Флеминг со своим международным агентом Джеймсом Бондом, и заставила Микки Спиллейна модернизировать своего героя. Заодно он решил подстроиться и к последнему крику моды на американском политическом рынке. Словом, в отличие от Майка Хэммера, на которого просветление находило только после продолжительного запоя, Тайгер Манн, вылавливая шпионов, пытается подвести под свой «супергероизм» теоретическую базу.

Больше всего Тайгера беспокоит избыток в США либералов и коммунистов, которым, как ему кажется, потворствует к тому же американское правительство. Он клянется памятью «пионеров, очистивших страну от враждебных индейцев», и призывает заменить дипломатию пулями. Ведь «пуля,— глубокомысленно размышляет он,— на пути в чьи-нибудь кишки не знает никакого страха и движется слишком быстро, чтобы ее могли остановить». Тут же Тайгер показывает пример таких действий, убивая трех дипломатов в их квартире.

Стремясь держать нос по ветру, Микки Спиллейн делает главную шпионку Гретхен Ларк, которой едва не удалось провести Тайгера, художницей реалистического толка. «Реализм может иногда найти свой конец», — изрекает Тайгер, предупреждая обывателя об опасности со

стороны реалистов. И вообще, несмотря на грозное имя (Тайгер Мани в переводе с английского звучит как Тигр-Человек, нечто вроде тигрочеловека), супергерой Микки Спиллейна напуган до крайности обилием «красных шпионов». Они буквально ему мерещатся под каждой кроватью.

Больше всего Тайгера пугают, естественно, коммунисты, но даже и слово «демократия», которое так любят американские пропагандисты, кажется ему предосудительным, а американский конгресс — сборищем опасных радикалов. Изрекая афоризм «бедность защищает коммунизм, деньги могут защитить капитализм», он с облегчением обращается к тем, кто в Америке этими деньгами обладает, и проводит при этом любопытные параллели: «Подобно тому как Гитлер имел за собой промышленный капитал, так и за нами стоят финансовые верхи...» Он только сожалеет, что им еще не удалось достигнуть масштабов деятельности Гитлера.

Книги Микки Спиллейна отличаются идейным и художественным убожеством. И если о них приходится говорить и писать, то только потому, что именно такие книги имеют в США наибольшие тиражи. Через двадцать лет после разгрома Гитлера Микки Спиллейн, раздувая шпиономанию, антикоммунистическую и антисоветскую истерию, пользуется приемами фашистской литературы. Его супергерой, повторяющий доводы Голдуотера, генерала Уокера, берчистов, — тигрочеловек, сконструированный по рецептам Геббельса и Маккарти.

Микки Спиллейн, в прошлом служащий станции спасения на водах и летчик-инструктор, начал свои занятия литературой с того, что делал подписи для комиксов. Написав в 1946 году роман «Я, присяжный заседатель» («I, the Jury»), он добился успеха прославлением садизма и секса. В своем творчестве он следует рецепту, усвоенному при работе над комиксами. У Микки Спиллейна огромный набор сюжетов. Он пишет сначала заключительную главу, которая, по его словам, должна поразить и потрясти читателя, затем составляет драматическое начало, после чего весь его творческий процесс сводится к тому, чтобы изобрести достаточное количество убийств и изнасилований, чтобы заполнить главы между первой и последней. Таким образом, Микки Спиллейн ухитряется написать роман за несколько недель. Его романы предельно стереотипны. Они, как правило, состоят из тринадцати

глав, в них совершается восемь — десять убийств, героини обычно подвергаются изнасилованию, а затем их убивают. Столь же банален и шаблонен и язык романов Спиллейна. Он, конечно, умеет печатать на машинке, но он не умеет писать, признал один из благоволящих Спиллейну критиков. И если Микки Спиллейн имеет успех в США, то это объясняется тем, что стереотипы, созданные им, устраивают весьма влиятельные в этой стране круги.

Наибольший спрос на книги Спиллейна наблюдается в американской армии. Некий сержант военно-воздушных сил США во время войны в Корее специально летал в Японию за очередным боевиком Микки Спиллейна. Представительница командования воинских частей, расквартированных в Стиллуотере, штат Оклахома, прислала издателям Микки Спиллейна такое письмо: «Еще! Еще! Еще! Микки Спиллейн — один из лучших романистов всех времен!»

Неспроста считают американские вояки Микки Спиллейна лучшим романистом всех времен. Микки Спиллейн разделяет их взгляды, больше всего на свете он ненавидит коммунистов и коммунизм. Свой антикоммунизм наиболее точно он выразил, по его признанию, в романе «Одной одинокой ночью» («The Lonely Night»): «Убивайте их налево и направо, покажите им, что мы не так мягки в конце концов. Убивайте, убивайте, убивайте, убивайте, убивайте!» Звериный антикоммунизм Микки Спиллейна и делает его желанным чтением для воинов американской армии.

Микки Спиллейн отбрасывает тот камуфляж, с помощью которого пытался прикрыть свой антикоммунизм и антисоветизм Аллен Друри. Он откровенно пропагандирует убийство, садизм, насилие, уничтожение коммунистов и им сочувствующих. В романах Спиллейна особенно наглядно выявляется антикоммунистическое лицо конформистской литературы.

Микки Спиллейн выпускает в год от одного до трех-четырёх романов. Его книги можно купить в разных странах. Для арабских читателей им написан роман «Торговцы смертью» (1966), где рассказывается, как тот же Тайгер спасает арабского нефтяного короля опять-таки от козней «красных». Подобные книги создаются не только для внутреннего употребления, но и на экспорт. На мировом рынке литературной продукции существует своеобразное разделение труда. Англия и Америка поставляют детективы для всего мира, а литературу, рассчитанную на интеллигентов и снобов, поставляет Франция. И в этом международном

разделении труда наиболее «грязную» работу выполняют американские литераторы.

К бульварной беллетристике можно отнести бытовой псевдореалистический роман. Эти массовые литературные изделия несколько иного рода. Они рассчитаны в основном на женскую читательскую аудиторию и пользуются в США большим спросом. К их числу можно отнести роман писательницы Жаклин Сюзанн «Долина кукол» (1966), возглавлявший больше десяти месяцев список американских бестселлеров. К осени 1969 года тираж книги превысил десять миллионов. Популярность этому роману придали подробные описания приключений представительниц зрелищного бизнеса, которые с большей или меньшей долей успеха совращают и совращаются сами. Что же касается литературных достоинств книги, то, по словам критика Мартина Льюиса, проза Ж. Сюзанн приведет в восторг лишь коллекционеров литературных курьезов. Подобный же характер носит и роман Ж. Сюзанн «Любовная машина» (1969).

Стереотипность произведений массовой американской литературы наглядно продемонстрировал курьезный эпизод в издательской практике США в 1969 году.

Группа американских журналистов в составе двадцати четырех человек написала роман под названием «Обнаженная пришла незнакомка». Они уговорили домашнюю хозяйку Билли Янг предложить этот роман для издания и выступить под псевдонимом Пенелопы Эш. Издатели ухватились за эту книгу и, снабдив ее игривым заголовком, выпустили в свет. Когда книга попала в список бестселлеров, журналист Майкл Макгреди сообщил о том, как была сочинена книга. В качестве образца, на который ориентировались авторы, он назвал «Долгую куклу». Очевидно, выбор в качестве автора Пенелопы Эш был определен успехом другой домашней хозяйки Грейс Метэлиос.

Самое забавное, а может быть, и самое страшное в этой истории то, что разоблачение Майкла Макгреди не убило интереса к роману «Обнаженная пришла незнакомка». Наоборот, спрос на эту книгу увеличился. Ее переводят на другие языки, а голливудские продюсеры и режиссеры наперебой предлагают свои услуги для ее экранизации. Здесь действуют законы коммерции.

Несколько иную разновидность конформистской литературы представляют романы Грейс Метэлиос — «Пейтон Плейс» и «Возвращение в Пейтон Плейс». Хотя со вре-

мени издания этих книг прошло немало времени (первый роман был издан в 1956 году, второй — в 1959 году), они до сих пор остаются в списках бестселлеров. Содержание их, несмотря на большие объемы книг, весьма точно может быть передано одной фразой: это сплетни о жизни обитателей американского провинциального городка, сдобренные основательной порцией подсмотренных в замочную скважину подробностей их семейной и внесемейной жизни. Два изнасилования, четыре соблазнения, две беременности незамужних девушек, два аборта и убийство насильника его жертвой — так деловито объясняла американская критика достоинства романа «Пейтон Плейс». вполне возможно, что именно эти моменты и обеспечили успех книги, но не только в них дело. В романах Грейс Метэлиос излагается конформистская, апологетическая концепция жизни, поэтизируется буржуазная Америка.

В первый же год роман Метэлиос «Пейтон Плейс» разошелся огромным тиражом 7 277 000 экземпляров и до сих пор продается в больших количествах. В 1965 году его тираж достиг десяти миллионов. Грейс Метэлиос — домашняя хозяйка, жена школьного учителя из небольшого провинциального городка, превратилась в богатую женщину, из «класса молодых писателей-миллионеров», как их назвал в журнале «Космополитен» в августе 1958 года Т. Джеймс.

Усилия писателей, пытающихся набросить розовый флер на буржуазную Америку, оплачиваются весьма высоко. «Писатель может заработать на одной книге или пьесе столько, что ему хватит на всю жизнь. В этом суть той денежной революции, которая создает новый класс писателей-миллионеров в Америке», — писал Т. Джеймс. К его статье были приложены справки о наиболее богатых молодых писателях. Среди них нет ни одного сколь-нибудь серьезного художника, зато представлены Грейс Метэлиос и другие подмастерья от литературы.

Суть дела состоит в том, что правящие круги США в наши дни не жалеют денег на оплату тех писателей, которые наводят беллетристический глянец на рекламу американского образа жизни. Ради этого идет спекуляция на низменных инстинктах — на сексе и сплетнях, как у Грейс Метэлиос, на сексе и садизме, на убийствах и антикоммунизме, как у Микки Спиллейна, на сексе и политике, как у Аллена Друри. И какая дата указана на обложке таких романов — 1966 («Последний мост» Брайана Гар-

Филда) или 1962 год («Охотники за девушками» Микки Спиллейна), не так уж важно, а важно то, что все они обязательно спекулируют на сексе, на правдоподобии, обязательно пытаются создать видимость правды, видимость литературы.

Напрасно было бы искать имена Микки Спиллейна, Грейс Метэлиос, Робина Мура, Брайдана Гарфилда, Деллы Филд или Сьюзанн Робертс в книгах по истории американской литературы. Авторы этих монографий уверяют в ответ на вопросы, что это не настоящая литература, и поэтому они о ней не пишут. То, что создали Микки Спиллейн, Аллен Друри, Грейс Метэлиос, действительно трудно отнести к литературе. Но от книг Аллена Друри, Микки Спиллейна, Грейс Метэлиос нельзя просто отмахнуться и не замечать их. Эти подделки под литературу читаются миллионами американцев, они активно влияют на их сознание, отравляют его антикоммунистической пропагандой. Без них нельзя составить представление о духовной жизни современной Америки.

Грейс Метэлиос так охарактеризовала однажды свое творчество: «Если я паршивая (lousy) писательница, чертовски много народу обладают паршивым вкусом». Здесь «воспитательная» роль подобной массовой литературной продукции выявлена достаточно наглядно.

В идеологической обработке умов, которую реакционная литература ведет в странах капитала, существует своеобразное разделение труда: для неискушенной «толпы» предназначается дешевое бульварное чтение, что же касается более взыскательных читателей из среды людей интеллектуального труда, то в их идеологическом рационе преобладает модернистская продукция. В процессе развития модернизма в США — от его апостолов, сформулировавших первые постулаты искусства для интеллектуальной элиты, и до их современных эпигонов — все явственнее выявляется дегуманизирующая его сущность.

«Старый модерн» — заглавие статьи, появившейся не так давно в еженедельнике «Нью-Йорк ревью оф букс», красноречиво. И дело, конечно, не только в том, что метры модернизма в американской литературе сошли со сцены — Гертруда Стайн и Томас Стирнс Эллот умерли, Эзра Паунд доживает свои дни в полузабвении. Не выдержали испытания временем основные тезисы модернистского искусства. Защита абсурдного привела к «экскурсиям за грань здравого смысла и коммуникабельности».

Вместе с тем и сегодня в США издаются книги Паунда, Элиота и Стайн и книги о них. Их именами клянутся и многочисленные критики, которые стараются гальванизировать модернистские тенденции. Как ни странно, модернизм, тесно связанный с политической реакцией, противопоставляется конформизму. Отрицание ответственности художника перед обществом выдается за высшее проявление социального долга.

Но стоит обратиться к самой истории американского модернизма, парадоксальной и поучительной, к творческим судьбам крупнейших его представителей, и мы увидим, что видимое богатство формальных экспериментов, проведенных интересными и отнюдь не бесталанными художниками, не может скрыть внутренней бессодержательности и бесплодия.

Парадоксы американского модернизма начинаются с того, что его законодатели и вдохновители предпочитали европейскую почву — все они еще на заре своей литературной деятельности отвергли малопоэтическую, сугубо расчетливую деловитость Нового Света. Стайн поселилась в Париже в 1903 году, Паунд уехал из Америки в 1908-м, Элиот — в 1913-м. Добровольные изгнанники так и не вернулись на родину. Париж поныне остается Меккой американского модернизма. Там выходит и соответствующий журнал на английском языке «Пэрис ревью».

Парадоксальным кажется на первый взгляд и типичное для «старого модерна» сочетание принципов формальной революции в искусстве с авторитарностью или явной реакционностью политических взглядов.

Гертруда Стайн — автор ряда повестей, пьес и книг — в своих теоретических изысканиях и экспериментах сознание человека рассматривала статично, как пространственную фигуру, которую и должно запечатлеть. Отрицая причинные и временные связи, она оставляла лишь «продолжительное настоящее» — как бы застывшую действительность. «Ничто не меняется в людях от одного поколения к другому, кроме способа смотреть и быть увиденным», — пишет она в книге «Становление американцев». Отказ от фактора времени заставил ее отказаться от важнейших элементов структуры художественного произведения — прежде всего от сюжета.

Стайн ставила перед собой задачу расчленить, деформировать действительность, отделить слова от их значения. Слова, по ее мнению, должны относиться друг к другу так,

как линии на картинах кубистов. Но если в живописи краски и линии, даже оторванные от объекта, сохраняют свою физическую предметность, то слова не могут быть сведены только к своему графическому или звуковому выражению. А именно к этому стремилась Гертруда Стайн, чтобы создать своеобразную абстрактную прозу, в которой будут воспроизведены специфические интонации и ритмы речи, избавленной от содержания. Все это она называла литературным кубизмом или абстракционизмом.

Не принимая как будто никакой философии жизни, Стайн в своих политических взглядах была весьма консервативна. Вторую мировую войну она считала, в отличие от первой, «негероической», хотя находилась в оккупированной немцами Франции. Правда, позже она опубликовала пьесу о Соппротивлении — «В Савойе», где имеются примечательные слова о русских военнопленных: «А русские — они были великолепны. Они могли работать, но они не работали, они не работали. Как ужасно с ними обращались: били, морили голодом, и только когда они были полумертвыми, они уступали и работали месяц, а когда у них снова появлялось немного сил, они снова отказывались. Русским вы можете доверять, как французам». Как видим, мимо некоторых фактов жизни не смогла пройти и Стайн.

Умирая, Стайн спросила: «В чем ответ?» И не дождавшись ответа, произнесла: «Так в чем же тогда вопрос?» Этот последний парадокс Гертруды Стайн наиболее точно передает смысл, а вернее, бессмысленность ее экспериментов и экспериментаторства.

Нельзя не согласиться с американским критиком Б. Л. Ридом, который констатирует: «Гертруда Стайн, мне кажется, уже совершенно мертва как писательница. Никто ее на самом деле не читает, но все продолжают со знающим и озабоченным видом говорить о ней. Ее «важность» — миф. Она исключительно интересна как проявление силы человеческой личности и как симптом безумного, мятущегося, ужасающего века нашего настоящего».

И Паунд начинал с бунта против той Америки, где «каждый или почти каждый, кто обладает достаточной умственной энергией, чтобы представлять интерес, занимается или бизнесом, или политикой, и это не кажется странным». Вместе с тем он не смог обнаружить такие идеи и взгляды, которые позволяли бы ему противостоять мироощущению буржуазной цивилизации. Релятивизм его взглядов сказался в теории «поэтической маски» — в каж-

дом стихотворении поэт выступает в особой маске, пряча за ней свою личность.

Провозглашенное Паундом понимание поэзии как изобразительного искусства — картины или скульптуры, его теория идеографической поэзии (поэтические образы заменялись словесными пероглифами) выростали из нежелания видеть в литературе средство познания или выражения отношения к миру. Для него асоциальность была одним из верховных принципов творчества («Я считаю, что литература социального смысла не имеет никакого смысла»).

Не случайна тяга Паунда к средневековым поверьям, мистике и всякого рода оккультным книгам. Его привлекает философия Конфуция и Мэн Цзы — их религиозные идеалы, противопоставление добродетелей благородного мужа добродетелям простолюдина, утверждение незыблемости разделения людей на правящих и управляемых п авторитета императорской власти. Конфуцианство было созвучно презрению Паунда к народу («равенства между людьми не больше, чем между животными»). Любопытно, что в статье, посвященной философии Мэн Цзы, он пользуется гитлеровской терминологией: «Этика Конфуция и Мэн Цзы — нордическая этика, нордическая мораль». В годы второй мировой войны, живя в Италии, он выступал по радио с грубыми нападками на союзников, на идеи демократии и прогресса.

Несомненно, существует тесная связь между элитарными теориями искусства, которые проповедовал Эзра Паунд, и его политической позицией. В книге «Эзра Паунд. Поэт как скульптор» Дональд Дэйви пишет: «Путеводитель по культуре» — это откровенно фашистская книга. В ней Паунд даже выражает восхищение Уиндэмом Льюисом за то, что тот открыл Гитлера раньше, чем он, Паунд, открыл Муссолини. Хотя и неприятно признавать это, с тех пор не произошло ничего, что могло бы зачеркнуть логическую и хронологическую связь между модернизмом в искусстве и фашизмом в политике. Томас Манн также видел это».

В крупнейшем своем произведении «Cantos» («Песни») Паунд с помощью масок и идеограмм пропагандирует фашистскую доктрину. «Песни» эти настолько трудно расшифровать, что был издан специальный «Аннотированный индекс» к ним, составленный группой экспертов и по объему мало уступающий самому произведению. По словам

одного из критиков, «Песни» папоминают развалины после взрыва в художественном музее или библиотеке».

После окончания второй мировой войны Эзра Паунд был заключен в тюрьму как предатель. В тюрьме он оплакивал Гитлера и Муссолини. Гитлер ему казался Жанной д'Арк, Муссолини он посвятил элегию. От суда и смертной казни его спасло заключение психиатров, объявивших его душевнобольным.

Близкий в свое время к Эзру Паунду американский поэт Уильям Карлос Уильямс в 1945 году с негодованием заявил: «Когда я думаю о бессердечности некоторых его писем за последние пять или шесть лет, о веселых комментариях касательно «свежего мяса в русских степях» или о том, что война в Испании «имеет не большее значение, чем осушение нескольких болот в глубине Африки», что «Гитлер — мученик» и тому подобное, я хочу забыть, что когда-либо знал его».

Путь Эзры Паунда, пожалуй, наиболее наглядно подтверждает антигуманность тех эстетических теорий, которые забывают за словесными головоломками высокое призвание искусства.

Поэма Томаса Стернса Элиота «Любовная песнь Альфреда Пруфрока» кончается глубоко пессимистически:

Слишком долго
Мы блуждали в глубине
морей,
Нимфы путь нам освещали
среди тьмы,
Разбудил нас голос
человеческий,
и топем мы.

(Перевод И. Кашкина)

Голос человека возвещает Элиоту гибель, смерть. Идеалистическая метафизика приводит его к мысли о том, что поэзия должна отражать хаос современного мира, неуправляемость жизненного опыта. (Здесь он вторит Анри Бергсону, лекции которого он слушал в Сорбонне, и другим теоретикам «потока сознания».)

Вначале Элиот полагал непременным качеством современной поэзии сложность, связанную со сложностями восприятия современной цивилизации. («Поэты должны быть трудными».) Это означало фрагментарность формы, нарушение связей, затрудненность общения между читателем и поэтом. Тем не менее в ранних произведениях

Т. С. Элиот — в поэмах «Бесплодная земля», «Полюе люди» — с незаурядной силой выражены бессмысленность буржуазной цивилизации, отчаяние и пессимизм. Раннее поэтическое творчество принесло Элиоту заслуженное признание в литературных — и не только литературных — кругах. Его высоко оценили Хемингуэй и многие другие американские писатели.

В 1928 году Элиот заявил о своем приходе к англокатолицизму и монархизму, тогда же приняв английское гражданство. Он так сформулировал свое кредо: «Классицист в литературе, роялист в политике и англокатолик в религии». Триада была заимствована у французского писателя Шарля Морраса. В статье «Литература фашизма» Элиот писал, что большинство тех фашистских концепций, которые могли привлечь его, он, кажется, «уже нашел в более удобоваримой форме в творчестве Шарля Морраса». Элиот не был, в отличие от Эзры Паунда, прямым сторонником фашизма, но оба они хотели повернуть историю вспять.

Призыв к классицистической строгости может показаться странным в устах человека, утверждавшего, что поэзия должна быть трудной, хаотичной. Однако классицизм был для Элиота средством упростить стихотворную форму, оставив в неприкосновенности хаотическое содержание, «навести порядок в беспорядке». В поэме «Четыре квартета», наиболее известном из последних поэтических произведений Элиота, религиозный и мистически затемненный смысл не проясняется, несмотря на классицистическую прозрачность стиха, а высшее существо, божественный разум, предстает как главная сила порядка. Рассуждая о смерти и жизни, Элиот подчеркивает, что жизнь возможна лишь постольку, поскольку она ведет в конце концов к подчинению божественному началу. «Наше единственное здоровье — это болезнь», потому что болезнь приближает к смерти, а следовательно, и к общению с богом. В «Четырех квартетах» есть прекрасные строки о второй мировой войне, но и они полны смирения перед всевышним.

Нельзя считать, что Т. С. Элиот совсем не признавал общественных функций поэзии — он допускал, что она может служить различным «дидактическим» целям, но в основном сводил эти функции к сохранению и улучшению языка. Он был убежден также, что поэзия может развиваться только, если существует элита — «небольшой авангард восприимчивых к поэзии людей, которые независимы

и опережают свое время». Выражая презрение к массовому читателю, Элиот даже протестовал против публикации своих стихов в дешевых изданиях — он хотел, чтобы его читали только избранные.

Антикоммунистическим целям служат и многочисленные труды интерпретаторов Т. С. Элиота.

Датский исследователь Йоханнес Фабрициус¹ и индийский профессор Раджендра Верма² обращают в своих книгах, посвященных Томасу Стернсу Элиоту, внимание на разные аспекты его творчества, но их объединяет при этом верность сформировавшейся в западном буржуазном литературоведении традиции рассматривать Т. С. Элиота сугубо апологетически в качестве мэтра современного искусства, защищать и пропагандировать его реакционные политические и философские концепции. Объединяет эти книги и несколько неожиданная попытка сочетать апологию реакционных взглядов модернистского поэта со стремлением усмотреть чуть ли не влияние советской литературы и культуры на его поэтическую практику. Обе книги следуют в основных положениях за уже известными работами американских и английских биографов Т. С. Элиота.

Датчанин Йоханнес Фабрициус анализирует творческую манеру поэта с позиций юнгианской версии психоаналитической школы, при этом не только не избегая крайностей, но доводя их до абсурда в заключительных главах книги, где излагаются основные положения второй, не опубликованной еще части исследования.

Й. Фабрициус рассматривает в книге «Бессознательное и Элиот» поэзию Элиота как проявление коллективного бессознательного, понимаемого в духе Карла Юнга, и вместе с тем как развитие традиций экспрессионистской школы, очень широко понимаемой автором. Фабрициус разрабатывает основанную на положениях К. Юнга систему интерпретации поэзии Элиота как совокупности символов, которую он провозглашает теорией синтетической критики. Во второй части своего труда, которую Фабрициус собирается издать под названием «Поэт преобразования», творчество Элиота будет рассмотрено как система символов и поступков, соответствующих «точно семи ста-

¹ Johannes Fabricius, *The Unconscious and Mr. Eliot. A study in expressionism.* Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, Copenhagen, 1967, p. 160.

² Rajendra Verma, *Royalist in Politics. T. S. Eliot and political philosophy.* Ananda Publishing House, London, 1968, p. 193.

диям алхимической процедуры», — дело в том, что, следуя за Юнгом, Фабрициус углубился в изучение алхимии, загадку которой он надеется раскрыть в особом труде, который уже находится в печати и, возможно, даже вышел в свет. При этом Фабрициус считает, что установленная им близость системы символов Элиота и законов алхимии не противоречит словам самого Элиота о служении богу. Такова основа концепции Фабрициуса, курьезно сочетающей наукообразную фразеологию с обращением к средневековой оккультной мистике.

Книга Фабрициуса состоит из двадцати восьми небольших глав основной части и приложения, в двенадцати главах которого излагаются положения подготовленной к изданию второй части исследования творчества Т. С. Элиота.

Для Фабрициуса экспрессионизм — «художественное течение, извлекающее свой творческий дух из динамического сочетания сознательной видмости и бессознательной реальности, сплавленной в конечном счете в символический синтез абстрактного порядка». Подобная трактовка экспрессионизма, выводящая его за рамки известного литературного течения прежде всего в немецкой литературе двадцатого века, позволяет автору включить в число экспрессионистов Кафку, Джойса, Пруста и других, а также ряд художников, представляющих живопись (Пикассо) и кино (Пудовкина, Эйзенштейна), при этом основу рассмотрения их творчества составляет юнгианская теория архетипов. С этих же позиций Фабрициус выступает против реализма, который представляется ему излишне наивной концепцией искусства.

В этой книге специальные разделы посвящены технике монтажа и сооставлению в этом плане поэзии и кино. С точки зрения Фабрициуса, кино дало в руки художника уникальное средство искажения и преобразования действительности. По его мнению, «Бесплодная земля» Т. С. Элиота может быть названа «фильмической поэмой», соответственно при рассмотрении ее автор пытается применить высказывания Пудовкина и Эйзенштейна о монтаже. Сближение Т. С. Элиота и классиков советского кино, сколь бы соблазнительным оно ни казалось Фабрициусу, не опирается на доказательства знакомства Т. С. Элиота с теоретическими работами Эйзенштейна и Пудовкина в период работы над «Бесплодной землей» (1922).

Более обоснованными выглядят соображения автора о влиянии «Весны священной» Стравинского на Элиота, который посвятил гастролям Стравинского в Лондоне в 1921 году статью в журнале «Дайал» (1921, сентябрь).

Специальная глава посвящена архетипам и символам в поэзии Элиота. Фабрициус, следуя за Юнгом, значительно превосходит своего учителя в числе устапавливаемых им архетипов, по существу объявляя чуть ли не все образы поэзии Элиота архетипами. Особая глава посвящена образу медведицы, которую автор считает архетипом коллективного бессознательного, символизирующим плохие отношения с матерью.

Автор соединяет жонглирование архетипами с умилением по поводу реакционных политических симпатий Т. С. Элиота и К. Юнга. Характерна в этом смысле оценка отношения Элиота к мифам: «Подобно Гитлеру, Юнгу, Джойсу и Фрейзеру, Т. С. Элиот был высокого мнения о мифе и его психологической основе».

Еще более откровенно антикоммунистический характер носит книга Раджендры Вермы, посвященная различным аспектам политических воззрений Т. С. Элиота. Автор не скрывает сугубо социологического подхода к предмету своего исследования, в котором он отмечает два направления: «исследовательское, в котором подвергаются рассмотрению взгляды Т. С. Элиота, а его поэзия выступает как вторичный материал, помогающий исследователю», и «литературное, которое обращается к некоторым стихотворениям, относящимся к теме книги, как к произведениям искусства».

Несколько неожиданно Р. Верма начинает анализ политических взглядов Т. С. Элиота с поэмы «Бесплодная земля», в которой он весьма произвольно усматривает и роялизм, и служение идеям англокатолицизма, несмотря на то что сам поэт заявил о своем переходе к этим постулатам лишь в 1928 году. В связи с этим в анализе «Бесплодной земли» Р. Верма допускает множество натяжек и неточностей, при помощи которых он приходит к выводу, что смысл поэмы выражает образ-архетип короля, совмещающего в себе заодно функции священника, хотя найти даже упоминания относительно такого образа в поэме, отнюдь не выдвигающей позитивных ценностей, а отвергающей современную цивилизацию, невозможно. Этот архетип понадобился Р. Верме для подтверждения его заключений о том, что в политической философии Т. С. Элиота логи-

чески сочетались роялизм с англокатолицизмом. В результате подобных методов исследования система политических взглядов Т. С. Элиота оказывается гораздо логичнее, целеустремленнее, стройнее и последовательнее, чем у самого поэта.

Автор книги подробно разбирает выступления Т. С. Элиота против марксизма и даже отмечает неточность в толковании мэтром модернизма материалистической концепции истории, но лишь для того, чтобы со своей стороны исказить взгляды Маркса на перспективы развития человечества. Собственная реакционная платформа Р. Вермы проявляется достаточно очевидным образом в его одобрении и поддержке религиозности, роялизма и консерватизма Т. С. Элиота.

Без особых доказательств знакомства Т. С. Элиота с творчеством В. Маяковского Р. Верма утверждает, что в хоре для «Скалы» «краснорубашечников» он «использует специфический свободный стих в духе Маяковского, и Элиот вводит нечто от игры слов в свой сардонический смех».

Наиболее очевидно вульгарно-социологический характер работы Р. Вермы проявляется в главе «Творческое напряжение»; определяя творческое напряжение как особенность творческой манеры Т. С. Элиота, часто использующего соположение в корне различных образов, собственных и заимствованных строк, он утверждает, что этот прием поэзии Элиота «побудил его к поиску плодотворных возможностей такого напряжения в обществе». Цитируя затем высказывания Т. С. Элиота в защиту общества, разделенного на антагонистические классы, его утверждения о «жизненной необходимости для общества трения между его частями», Р. Верма выступает в защиту подобных откровенно реакционных и ретроградных взглядов Т. С. Элиота и с этой целью ссылается на его поэтические произведения, где прием соположения оказывается плодотворным. При этом Р. Верма игнорирует то обстоятельство, что литературный прием соположения не имеет ничего общего с идеей увековечения общества, разделенного на антагонистические классы. Вульгарно-социологическая методология служит здесь апологии буржуазного мира.

Раджендра Верма собрал и систематизировал множество высказываний Т. С. Элиота, характеризующих политические взгляды поэта, но стремление поднять на щит и поддерживать в Т. С. Элиоте роялиста и англокатолика

лишило работу научной объективности, а часто и достоверности.

Й. Фабрициус и Р. Верма утрируют и превозносят реакционные политические, философские, социальные и эстетические взгляды Т. С. Элиота и Р. Вермы в духе работ современных буржуазных английских и американских литературоведов. Все они стремятся поддержать авторитет Т. С. Элиота как мэтра западной культуры, защитника консервативных устоев западного мира, воздвигая ради этого весьма курьезные построения, основанные то на вульгарно-социологическом, то на психоаналитико-алхимическом подходе к литературе, но при этом все они игнорируют весьма важную сторону творчества — поэзию Т. С. Элиота, в которой наряду с проповедью религиозных взглядов мы находим — особенно в ранних произведениях — и острую пародию на церковь («Гиппопотам»), и глубокое разочарование в буржуазной цивилизации («Бесплодная земля»), и неверие в будущее человечества («Полые люди»). Т. С. Элиот не принимал буржуазную цивилизацию, он отвергал ее в своей поэзии и бежал от нее в мир роаялизма, англокатолицизма и классицизма, но бегство это не спасло значительного художника и оказалось иллюзорным. Этой трагедии Т. С. Элиота-поэта не хотят или не могут увидеть Йоханнес Фабрициус и Раджендра Верма.

Итак, Гертруда Стайн, Томас Стернс Элиот, Эзра Паунд бежали из Америки, спасаясь от ее торгашеского духа. Но она настигла своих блудных детей и в Париже, и в Лондоне, и в Рапалло — в этом они убедились сами. Элиот как-то с горечью отметил, что американизму даже святыня английской учености — Оксфорд.

Малоэффективным оказался их эстетический бунт. Современные американские коммивояжеры от искусства приспособили «бунтующий» модернизм для своих целей, превратили его в отрасль массового производства.

«Бунтари теперь становятся по-дешевому модными, — констатирует Кингсли Уидмер в книге «Литературный бунтарь» (1965), — многие из «вызывающих» художников продолжают испытанный и поистине утомительный «экспериментализм», который скорее является словесным педантизмом или слезливым «самовыражением» в стиле «потока мысли», чем бунтарским контрвыражением. Бунтарство тоже становится товаром».

Да, эстетическое бунтарство вошло в моду, стало товаром, пущенным в широкое обращение в качестве проти-

воядия от подлинного протеста. Иллюзорность модернистского бунта разгадана теми, против кого он был направлен, и модернизм ныне — предмет того самого торгашества, на которое ополчились некогда его основоположники и мэтры. На смену индивидуальному искусству Гертруды Стайн, Т. С. Элиота и Эзры Паунда хлынул поток модернистского ширпотреба, выполняющего по отношению к литературной интеллигенции ту же роль, которая возлагается на массовые дешевые развлекательные подделки под реализм, обращенные к менее искушенной читательской аудитории.

Массовость модернистской продукции, одобрение модернистских концепций в качестве полуофициальной литературной политики США — все это имеет вполне определенное значение. Поощряется не то, что представляло художественный интерес в творчестве Элиота или Паунда, поощряется отказ от служения искусства народу. Модернистский ширпотреб используется как прививка против искусства жизненной правды, куда более эффективно противостоящего порокам буржуазного мира, чем апостолы модернизма или их менее талантливые и часто менее честные последователи. Его задача — помешать развитию прежде всего реалистической литературы, которой дано раскрыть подлинные причины упадка буржуазной цивилизации и показать пути строительства нового общества.

Для обозначения продукции массового авангардизма один из американских критиков Поль Гудмен употребил термин «аванкитч» («китч» в переводе на русский язык означает литературную халтуру, нечто безвкусное и вульгарное). У аванкитча появились и свои если не классики, то, уж во всяком случае, специалисты по бестселлерам. На роль классика аванкитча бесспорно может претендовать Тэрри Сазерн, автор романа «Канди», написанного им в соавторстве с Мейзенем Хофенбергом. «Канди» — роман-пародия. Само имя героини должно указать на происхождение от знаменитого вольтеровского «Кандида». С «Кандидом» роман, правда, не имеет ничего общего — разве только то, что его героиня быстро меняет места своего пребывания: из Америки перебирается в Юго-Восточную Азию и т. д. Роман представляет собой конгломерат приемов бульварной литературы, самой откровенной порнографии в сочетании с модернистской техникой повествования и пародийными подтекстами. Ничтожное содержание облечено в псевдоэкспериментаторскую оболочку.

К аванкитчу можно отнести и творчество Уильяма Барроуза. Его романы «Голый завтрак», «Машина размягчения» и «Ново-экспресс» сочетают скандальную порнографию с изощренным и донельзя запутанным экспериментализмом.

На распространении произведений аванкитча специализировалось нью-йоркское издательство «Гров пресс». Вот образчики его продукции: «4×4», книга повестей Томаса Ферта Джонса, Чарльза Жюля Рейтера, Джона Шульца и Энтони Шефтона, «откровенно рассматривающих,— как гласит рекламное объявление в «Нью-Йорк таймс бук ревью»,— сексуальные авантюры и неудачи». Первая повесть под характерным названием «В Содоме» смакует перипетии жизни студента-художника в одной комнате с двумя студентками-художницами. Вторая в духе потока сознания анализирует взаимоотношения престарелого профессора и проститутки-негритянки, в третьей нарисована «слегка сюрреалистическая... фантазия о коммивояжере», а венчает книгу повесть о монахе, сожительствовавшем с собаками.

Широко рекламируются и два изданных «Гров пресс» романа о гомосексуализме — «Номера» Джона Речи и «Шипер» Ирвинга Розенталя. Уильям С. Барроуз в восторге от стиля «черной книги» Розенталя: «Каждое слово преобразенно алхимией аранжировки. Ярко окрашенные жуки двигаются и смещаются в блестящей мозаике комплексов китайского мандарина. Блестящее и изысканное представление».

«Гров пресс» отнюдь не одинок в поставках на американский книжный рынок модернистского ширпотреба. Издательство «Литтл энд Браун» выпустило в свет в начале 1968 года роман Гора Видаля «Майра Брекинридж». Главное действующее лицо романа Майра развлекается в Голливуде. Заодно пародируется стиль французского «нового романа». Видаль — достаточно маститый американский писатель — не удержался от соблазна добиться легкой, хотя и сомнительной популярности, его роман «Майра Брекинридж» прочно обосновался в списке бестселлеров 1968 года.

В 1968 году увидел свет и роман Эрла Шорриса «Башмаки девы». Герой этого романа Сол Фельдман избирает для себя профессию матадора. Но не меньше внимания уделено в книге другу и советчику Сола — обитающему в его комнате... таракану по имени Сэм.

Фантазия автора на этом не останавливается. В столкновении с самым большим и сильным быком нервы Сола Фельдмана (он же Эль Соль де Мичиган) не выдерживают, он спасается бегством, а бык на его глазах превращается в Адольфа Гитлера. И эта история, начиненная символикой ужасов, содержит изрядную порцию обязательных для авантитча сексуальных мотивов, грязи и жестокости.

От издательств не отстают и журналы. «Развлекающий мужчин» ежемесячник «Плейбой» недавно обнаружил одноактную пьесу уже упоминавшегося выше Терри Сазерна «Слива и чернослив», соединяющую эротическую игривость с приемами театра абсурда. Пальма первенства, впрочем, и здесь принадлежит «Гров пресс», издающему журнал «Вечноезеленое обозрение» («Эвергрин ревью»), где печатаются такие светила модернистского ширпотреба, как Уильям Бэрроуз, Хьюберт Селби-младший и многие другие.

Наконец, в 1968 году на литературной сцене появился «исступленно гедонистический новый журнал» — «Авангард». На рекламном фото изображена девица в состоянии экстаза; подпись гласит «Удовлетворена!». Что касается кредо журнала, то «Авангард», оказывается, наинновейший орган «полной и абсолютной свободы творческого выражения» и одновременно «публичный дом интеллектуального удовольствия». Он предлагает своим читателям «полное поглощение чувственным удовольствием», «любовь на норковом ковре», «поцелуй в лифте», «оргазм ума» в сочетании с «самыми смелыми» новинками модернистского эксперимента. Все это гарантирует то «удовлетворение», которое призвана изобразить экзальтированная девица на снимке.

Так фабрикуется духовная пища для невзыскательного читателя, который мнит себя интеллектуалом, требуя сюжетных хитросплетений и модернистских экспериментов и легко поддаваясь «сексплуатации» — дешевой спекуляции на сексе.

Конечно, между авантитчем и авангардизмом Гертруды Стайн, Т. С. Элиота и Эзры Паунда — дистанция огромного размера. Но есть и очень существенные общие черты. И здесь и там — враждебность или безразличие к тем усилиям, к той борьбе, которая направлена на искоренение социальных язв и несправедливости. Именно это качество, независимо от литературных художественных

достоинств того или иного представителя модернистского авангардизма или аванкитча, делает его желанным художником для буржуазной Америки.

Американский критик Кингсли Уидмер в книге «Литературный бунтарь» (1955) не без основания утверждает: «Бунтари теперь становятся по-дешевому модными... Многие из более «вызывающих» художников продолжают испытанный и поистине утомительный «экспериментализм», который по большей части является словесным педантизмом или слезливым «самовыражением» (стиля «потока мысли») скорее, чем бунтарским контрвыражением. Псевдобунт, может быть, является результатом очевидного принятия бунта как эстетического явления, как манеры чувствования, которая искореняет бунт... Бунтарство тоже становится товаром».

Модернизм объективно служит в США, каковы бы ни были субъективные устремления того или иного его представителя, антикоммунистическим целям, противодействуя развитию реалистического искусства, разлагая художественную интеллигенцию.

Серьезные отрицательные последствия имело воздействие антикоммунистической идеологии на творчество ряда писателей, в свое время прославившихся талантливыми произведениями. Правящие круги США в послевоенные годы активно пытаются привлечь писателей для своей пропагандистской деятельности. Такие попытки предпринимались и в годы войны. Тогда, к примеру, Джон Стейнбек по заказу военно-воздушных сил написал повесть «Бомбы вниз», его консультировал генерал Арнольд. Но в этом случае, правда, Стейнбек выступил автором антифашистской в своей основе книги. Заказ в какой-то мере дал ему возможность выразить собственные антифашистские настроения. Послевоенные заказы не были столь откровенными и открытыми. В роли заказчика выступали журналы, которые просили написать им о бизнесменах. Писателям охотно выделяли и выделяют всякого рода консультантов и экспертов, если в их произведениях затрагиваются проблемы, которые те или иные американские правительственные учреждения стремятся осветить в удобном им духе. Эптона Синклера во время его работы над романом «Возвращение Ланни Бэда», в значительной степени посвященным деятельности американской разведки и пропагандистских органов США в послевоенные годы в Западной Германии, консультировали правительственные

чиновники в Вашингтоне и Берлине, «Голос Америки», радиостанция РИАС, ФБР, военные. Всех их благодарит Э. Синклер в предисловии к роману.

В последнее время в литературную жизнь стали вмешиваться и президенты, хотя их стремление действовать в этом направлении далеко не у всех американских писателей нашло поддержку. Известно, что Уильям Фолкнер отказался явиться в Вашингтон на прием к президенту Кеннеди, а поэт Роберт Лоуэлл ответил отказом на приглашение президента Джонсона принять участие в фестивале искусств в Белом доме 14 июля 1965 года, мотивируя свой отказ несогласием с агрессивной внешней политикой Вашингтона. Прибывший на фестиваль деятелей искусства Джонсон откровенно заявил: «Ваше искусство не является политическим оружием, однако значительная часть того, что вы делаете, носит явно выраженный политический характер».

Литература, поддерживающая и пропагандирующая политический курс американских правящих кругов, распространяющих идеи антикоммунизма и антисоветизма, получила широкое распространение в США вследствие огромной рекламы и финансовой поддержки, которые не могут, однако, скрыть убожество и лживость этой продукции.

Губительное воздействие антикоммунизма на талант писателя наглядно демонстрирует пример Эптона Синклера. Борьба с фашизмом была основой замысла многотомной эпопеи, над которой Э. Синклер начал работать в конце 30-х годов и которая охватывает период с 1914 по 1946 год. Эта эпопея, задуманная как своеобразный комментарий к явлениям современной мировой истории, выявила слабые стороны Эптона Синклера. Кроме того, в ней еще более отчетливо сказались изменения во взглядах Эптона Синклера, начавшиеся уже в конце 20-х годов. Эту эволюцию взглядов Эптона Синклера можно видеть на примере главного героя эпопеи — Ланни Бэдда. Он-то и выступает в роли одновременно и комментатора мировой истории, и рупора идей автора. Ланни Бэдд — сын крупного авиапромышленника, который становится доверенным лицом президента Рузвельта, а затем Трумэна, что определяет ограниченные политические позиции героя — позиции буржуазно-либеральные, переходящие в конце эпопеи в позиции откровенно империалистические.

Первые тома эпопеи, рассказывающие о зарождении и развитии фашизма и о первых этапах второй мировой вой-

ны — «Крушение мира» (1940), «Между двух миров» (1941), «Зубы дракона» (1942), — носят антифашистский характер, хотя и в них уже проявляются антикоммунистические тенденции, которые возрастают в последних томах эпопеи. Десятый же том эпопеи «О пастырь, говори» (1949) носит откровенный антисоветский характер. Ланни Бэдд выступает теперь за демократический социализм, а в качестве духовного пастыря представлен тогдашний президент США Трумэн, отсюда и название книги. В заключительном томе «Возвращение Ланни Бэдда» (1953) Эптон Синклер воспеваает деятельность Ланни Бэдда на западноберлинской радиостанции РИАС — известном центре антисоветских и антикоммунистических кампаний. В предисловии к этой книге Эптон Синклер выражает благодарность за помощь тому самому Федеральному бюро расследований, которое организовало в США «охоту за ведьмами», травлю прогрессивных элементов.

Последние книги Эптона Синклера не принесли ему славы. Талант, выросший на живительной почве борьбы против угольных и мясных королей, увял в джунглях антикоммунистической пропаганды. Имеются некоторые основания полагать, что к концу жизни Эптон Синклер раскаялся в такого рода произведениях.

Рассмотрение антикоммунистической литературной продукции США убеждает в ее художественной неполноценности и стереотипности, что особенно явственно демонстрируют военный роман, политический детектив, политический роман.

Не менее губительным оказывается воздействие антикоммунистической идеологии на творчество значительных художников, создавших в свое время талантливые произведения, о чем свидетельствует творчество Джона Стейнбека, Джона Дос Пассоса, Эптона Синклера и других.

Антикоммунистическая идеология не смогла породить талантливых художественных произведений, и это закономерно, но она смогла отравить творчество ряда талантливых художников. Особенно значительный ущерб она нанесла творчеству писателей, вошедших в литературу в 50—60-е годы (Ральф Эллисон, Артур Миллер, Уильям Стайрон и др.).

В 1969 году в США вышла книга «Анатомия антикоммунизма», авторы которой отражают разделяемое многими американцами разочарование в антикоммунизме. «Антикоммунизм, — пишут они, — стал американским образом жизни

ни, пропуском к респектабельности... уголовник однажды защищался, ссылаясь лишь на этот единственный мандат».

В 60-е годы в США наблюдается определенный подъем демократического движения, который способствует дискредитации в глазах прогрессивной общественности жупела антикоммунистической пропаганды. Этот процесс передают слова известной писательницы Мерп Маккарти, выступившей со статьей в журнале «Нью-Йорк ревью ов букс» в январе 1968 года против Дианы Триллинг, защищающей антикоммунистические тезисы: «Америке грозит опасность не быть «захваченной» коммунизмом (в чем меня она, Диана Триллинг, на деле обвиняет — дескать, я забыла старые уроки, стала мягкой), а быть захваченной самой собой».

Падает популярность тех писателей, литературных критиков и публицистов, которые защищают открыто антикоммунистические позиции. Движение протеста против войны во Вьетнаме способствует росту демократических настроений, и это, в свою очередь, ведет к отходу читателей от таких писателей, которые защищают грязную войну во Вьетнаме. Показательно в этом отношении падение интереса к таким писателям, как Джон Стейнбек, Джон Дос Пассос, к таким критикам, как Лайопел Триллинг.

Все чаще раздаются голоса о необходимости вернуться к здоровым традициям литературы 20-х и особенно 30-х годов, к традициям реалистической литературы социального протеста. И неслучайно в связи с этим многие критики говорят о своеобразном вакууме, который создан в американской литературе в конце 40-х, в 50—60-х годах. Они говорят о крайнем недостатке в литературной атмосфере — подлинной человечности, подлинного гуманизма, говорят, может быть, несколько преувеличивая, что в 70-е годы американская литература начинает новую эпоху, вернувшись к традициям 30-х годов.

Воздействие антикоммунистической идеологии отравляло и отравляет атмосферу американской литературной жизни. Впрочем, не только американской, как уже говорилось выше. Антикоммунистическая литературная продукция, изготавливаемая в США, активно экспортируется на международный книжный и идеологический рынок с помощью ЮСИА и других подобных американских организаций, занимающихся идеологической экспансией.

Антикоммунизм противопоказан литературе. К такому выводу приводит изучение губительного воздействия антикоммунистической идеологии на литературу США.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В США И АНТИКОММУНИЗМ¹

I

Выступая на одном из съездов американских писателей в 30-х годах, историк литературы США Ньютон Арвин отметил важность того необычного для его родины обстоятельства, что американские литераторы собрались вместе не просто как граждане, но и как представители литературной профессии. И нельзя не отметить, что критики-марксисты сделали так много, как никто другой, для того, чтобы эти съезды писателей США — впервые в истории страны — стали реальностью.

Вообще левое течение в литературе 30-х годов помогло, как выразился тогда один литературовед, выявить оставшиеся раньше в тени важные стороны в жизни американского народа, внесло немало нового и очень ценного в литературу США, заодно и содействуя развитию общественного сознания писателей.

Разумеется, ретроградные элементы в американском литературоведении уже в ту пору активно собирали силы, готовясь дать отпор представителям марксистского направления. Уж очень их страшила мысль, что передовая критика 30-х годов может помочь «развитию коммунистического движения» (именно так выразился один современный американский литературовед-антикоммунист).

В конце концов в условиях «холодной войны» в США создалась обстановка, заведомо тормозившая развитие прогрессивных тенденций в литературе страны вообще и в литературоведении, в частности. Одним из застрельщиков в борьбе против всего передового в американской литературе сделался, например, еще в середине 40-х годов такой известный буржуазный критик, как Бернард Де Вотто. Этот явный мракобес осмелился назвать лучших писателей США 20-х и 30-х годов — критических реалистов просто обманщиками да фальсификаторами.

¹ I глава данной статьи написана М. Мендельсоном, II глава — А. Николюкиным.

Постепенно возникали условия, все более содействовавшие невиданно широкому распространению в США антиреалистических сочинений писателей-«конформистов», певцов капиталистических порядков, апологетов американского милитаризма.

Впрочем, в 60-х годах положение несколько улучшилось. Для этого десятилетия было характерно растущее размежевание позиций среди американских литературоведов. Иные критики стали более смело, чем в 50-х годах, защищать прогрессивные взгляды. Вместе с тем в литературоведческих кругах наблюдалось эклектичное переплетение тенденций социологических и фрейдистских, а также структуралистских (общая характеристика американского литературоведения последнего времени дана в книге «Современное литературоведение США. Споры об американской литературе», «Наука», М. 1969).

Нет никаких сомнений, что именно маккартизм 50-х годов научил немало американских литературоведов подчинять свою работу политическим соображениям самого реакционного толка. В написанных после второй мировой войны сочинениях десятков и десятков критиков и историков литературы снова и снова сказывалось откровенное опасение, как бы творчество того или иного американского писателя не помогло укрепить идейные позиции... коммунистов.

В той или иной мере яд антикоммунизма проникал в самые различные исследования на литературные темы. Можно утверждать, что еще совсем недавно чуть ли не каждый буржуазный критик и литературовед в США считал необходимым, касаясь буквально любой проблемы, выразить хоть где-нибудь, хоть мимоходом свое отрицательное отношение к Советскому Союзу, к идеям социалистического характера.

Американский социолог Кристофер Лэш даже декларирует (в статье, озаглавленной «Холодная война в области культуры», 1967), что в США 50-х годов «антикоммунистические воззрения стали главенствовать в кругах интеллигентов»¹. Автор настаивает при этом, что немалую роль в создании антикоммунистического идейного климата в США сыграли органы американской разведки. Самый элементарный страх перед маккартизмом, неприкрыто трусливое стремление заверить власть имущих, и в част-

¹ «The Nation», 1967, September 11, p. 198.

ности ЦРУ, в своей «благонадежности» — все это не раз помогало появляться в печати США разным антикоммунистическим декларациям и выпадам, заявлениям и выкрикам, построенным на литературоведческом материале.

Среди наиболее яростных представителей антикоммунизма в литературоведении США были и имеются люди разных поколений. Назовем хотя бы весьма пожилых Л. и Д. Триллингов, а также более молодых: Л. Фидлера и Д. Аарона. Как бы там ни было, прав был М. Гейсмар, когда он охарактеризовал антикоммунизм, проявляющий себя на американской интеллектуальной сцене в середине XX века, как «жесткий, исполненный страха и фанатический»¹.

Хотя маккартизм иногда выступает ныне в нескольких обликах, чем раньше (впрочем, вспомним о декларациях современных берчистов, о росте деятельности ЦРУ, а также об имевших место совсем недавно избиениях и расстрелах студентов, протестующих против войны в Юго-Восточной Азии), его влияние достаточно ясно чувствуется и сегодня. А это находит свое отражение в некоторых новейших американских работах по литературоведению.

Да, антикоммунисты продолжают творить свое недоброе дело и в самое последнее время во многих сферах американского литературоведения, в частности, в тех, главный объект которых — литература США.

Вот один, как будто случайный, но любопытный факт — одновременно отвратительный и гротескно-комический. В предисловии к составленной им антологии «Американская сатира в прозе и поэзии» (1962) некий Генри Карлайл смущенно заметил, что в его сборнике, увы, «не найти сатиры, направленной против коммунистов». Это автора очень тревожит — получается, по его словам, что сатира «не используется в настоящее время» в достаточной степени в США, «чтобы помочь нам выиграть холодную войну. Огромный естественный источник юмора, — добавляет Карлайл, — сегодня в основном пропадает зря...»².

Антикоммунистические высказывания в литературной критике США не всегда принимают такую заведомо анекдотическую окраску, как в только что приведенном примере. Трудно воспринимать с юмором такое, например, яв-

¹ «American Dialog», 1964, July—August, p. 7.

² «American Satire in Prose and Verse». Ed. by H. Carlisle, Jr. N. Y., Kandom House, 1962, p. XIV.

ление формально литературоведческого характера, как статью широко известного американского антикоммуниста Сиднея Хука, посвященную анализу одной из книг автора политических романов Юджина Бердика (она была написана в соавторстве с Харви Уиллером). Бердик имеет на своем счету романы достаточно сомнительного свойства, но в своем сочинении, изданном в начале прошлого десятилетия, он осмелился выразить боязнь, как бы безграничное накопление вашингтонскими властями страшного оружия массового истребления не принесло непоправимого ущерба обитателям земного шара, и в частности США. И вот Хук взял на себя задачу оспорить Бердика и Уиллера.

Сколь мощные экономические силы стояли и стоят в США за спиной подобных Хуку проповедников идеи атомной войны против стран социализма, видно уже из того, что его рецензию своего рода — к тому же не очень длинную — на роман Бердика и Уиллера издательство «Стайн энд Дэй» (Нью-Йорк) выпустило — редчайший случай! — в виде отдельной книги в так называемом твердом переплете.

Что и говорить, антикоммунистам не пришлось по вкусу роман, в котором обращено внимание на опасность для США накопления огромных складов водородных бомб. Любая случайность, предупреждали авторы, может положить начало мировой войне с самыми ужасными последствиями. Успех романа Бердика и Уиллера, заявил Хук, это есть не что иное, как «свидетельство широкораспространенного синдрома политического пораженчества». Шутка сказать, писатели видят в том, что для антикоммунистов является чуть ли не щитом защиты «свободной культуры», — отнюдь не «инструмент, служащий целям укрепления безопасности» США, а потенциальный «источник всемирной катастрофы»¹.

И дальше в «литературоведческой» книжке Хука представлена целая система антикоммунистических идей, цель которых по существу подготовить американцев к мысли, что для подрыва коммунизма стоит уничтожить весь земной шар. Недаром одно из решающих соображений «рецензента» выражено в декларации, по существу требующей бросить решительно все силы на борьбу против коммунизма, совершенно не считаясь с последствиями. «По-

¹ Sidney Hook, *The Fail-Safe Fallacy*. N. Y., Stein and Day, 1963, p. 8.

литическое невежество в отношении коммунизма, — восклицает Хук, — может сыграть роковую роль, если мы вовремя не спохватимся»¹.

Книжка Хука — наглядный образец вполне откровенной трактовки явлений американской литературы в антикоммунистическом духе. Обычно заклятые враги социализма, специализирующиеся в области литературоведения, ведут себя несколько более скрытно и сдержанно, не столь прямо подводя читателя к реакционным выводам.

Один из важнейших разделов антикоммунистической деятельности в США, проводящейся под маской изучения американской словесности, связан с проблемой прозы, поэзии и драмы 30-х годов, периода невиданного раньше в стране подъема прогрессивной литературы. Американский буржуазный критик Деминг Браун даже выдвинул нелепую мысль, будто все или почти все передовые писатели США этого «пролетарского десятилетия», как его порою именуют, создавали свои произведения по указаниям советских критиков. Используя подлинные или мнимые ошибки, допущенные тогда теми или иными критиками в СССР в оценке творчества отдельных американских художников слова, Браун рисует всю советскую критику сплошной черной краской, предельно оглупляя ее, а заодно клеветца на социалистические идеи в литературоведении.

Книга Даниеля Аарона «Писатели слева» (1961) — довольно ловкий пример антикоммунистической пропаганды, в основе которой «анализ» (в кавычках!) прогрессивной американской художественной литературы главным образом 30-х годов. Аарон стремится доказать (несмотря на некоторые оговорки), будто вся эта литература была явлением эфемерным. Отход писателей левых убеждений от своих позиций тех лет, по Аарону, — явление естественное, неизбежное, а также сводящее на нет ценность основной массы созданных тогда произведений. Общий вывод Аарона сводится к тому, что якобы сразу же после 1940 года левое движение в литературе США «оказалось отрезанным от главных течений американской интеллектуальной жизни»². Нет нужды приводить много данных, чтобы показать, сколь ложно это заявление. Напомним хотя бы

¹ Sidney Hook, *The Fail-Safe Fallacy*, p. 31.

² Daniel Aaron, *Writers on the Left*, N. Y., Harcourt, Brace and World, 1961, p. IX.

о том, что именно после 1940 года в США были опубликованы романы Драйзера «Оплот» и «Сток», книга С. Льюиса «Кингсблад, потомок королей» и некоторые произведения Мальца, а также других антибуржуазных по большей части писателей, которые, без сомнения, тесно связаны с главными течениями «американской интеллектуальной жизни». Добавим, что сегодня это даже очевидней, чем в 50-х годах, когда Аарон сочинял свой пространственный пасквиль.

Можно утверждать, что отношение современных американских критиков к книге Аарона в общем и целом отражает степень их причастности к антикоммунистическим взглядам. «Писатели слева» — один из наиболее модных литературоведческих трудов, изданных в США в прошлом десятилетии. Легко понять, почему Уильям Филлипс, один из американских литературоведов, которые немало потрудились для выявления антикоммунистического начала в критике США и подрыва прогрессивного литературного движения 30-х годов, снова и снова хвалит Аарона в своей статье, напечатанной в буржуазном журнале «Комментарии».

Однако даже Филлипс вынужден признать (в статье «Что произошло в 30-х годах», 1962): книга «Писатели слева» написана с весьма предвзятых позиций. Аарон строит свою работу так, говорит Филлипс, что получается: «злодеи» (среди левых литераторов) — это неизменно те, «кто остался верен партии» (коммунистической), а «герой — те, у кого в конце концов открылись глаза»¹ (иными словами, ренегаты).

Антикоммунистические тенденции в американском литературоведении проявляют себя не только там, где непосредственно встают текущие вопросы острополитического характера или трактуется левая литература 30-х годов. В своем стремлении не дать возможности передовым идеям получить развитие в литературе США иные реакционные критики не раз предпринимали своего рода «чистки» рядов крупнейших американских писателей не только XX века, но и более раннего времени.

Классики литературы США нередко оказываются столь одиозными с точки зрения современных критиков-антикоммунистов, что наблюдается тенденция — переводить великих американских писателей в разряд сочинителей второго ранга. Все порочащее этих авторов, что только можно

¹ «The Commentary Reader», N. Y., Atheneum, 1966, p. 756.

обнаружить или изобрести, всячески акцентируется, выпячивается, выдвигается на передний план. Вместе с тем — и это весьма показательно — ведется своего рода кампания против советской критики, стремящейся по достоинству оценить идейные и художественные завоевания лучших литераторов США прошлого.

Приведем хотя бы такой, совсем недавний пример. Автор книги «Марк Твен — посол всей страны», опубликованной в 1969 году, Артур Л. Скотт, сообщив о некоторых антиимпериалистических статьях замечательного сатирика, внезапно вводит в текст своей работы такое рассуждение: «Ненависть Марка Твена к русскому царю и его неодобрительное отношение к деятельности американцев в Китае и на Филиппинах, видимо, убедили русских коммунистов в том, что в духовном отношении он был их единомышленником. В последние годы они пытались приписать огромную популярность писателя в России наших дней якобы ощущаемому в его творчестве потоку неосознанных коммунистических симпатий. Когда советские критики не могут избежать разговора о совершенно очевидном восхвалении Твеном всей капиталистической системы с характерным для нее наличием мощной и свободной армии труда, выразители коммунистических идей просто отмахиваются от этого восхваления ссылкой на заблуждения автора»¹.

Мы сознательно привели столь обширную выдержку из книги Скотта, чтобы дать представление о том, к каким поистине абсурдным утверждениям и сегодня приводит некоторых американских исследователей творчества отечественных классиков литературы упорное желание внести свой вклад в «копилку» антикоммунизма. Разумеется, ни один советский критик никогда не усматривал в творчестве Марка Твена чего-либо подобного «потоку неосознанных коммунистических симпатий».

Действительно, у страха глаза велики. Боясь, что многие творения Твена (в частности, те, которые стали доступны читателям только в самые последние десятилетия) создадут весьма нелестное (отнюдь не «восхваляющее») представление о капиталистической системе, существующей в США, литературоведы, подобные Скотту, усиленно «защищают» сатирика от обвинений в привер-

¹ Arthur L. Scott, *Mark Twain at Large*, Chicago, Regnery, 1969, p. 276—277.

женности к коммунизму, хотя таких «обвинений» никто в Советском Союзе автору «Приключений Геккльберри Финна» не предъявляет.

Выступление Скотта — не просто курьез, не просто следствие безответственности неумного историка литературы с антикоммунистическим душком. У Скотта есть единомышленники. Среди них можно назвать, например, Л. Бадда, автора книги «Марк Твен — социальный философ» (1962). Бадд, подобно Скотту, хочет приглушить силу твеновской критики американского капитализма и империализма. Но в отличие от Скотта он изображает Марка Твена крайним консерватором, который вообще не проявлял глубокой симпатии к простым людям. Во всяком случае, по Бадду, симпатии писателя к «угнетенным» никогда не выходили всерьез за пределы «ортодоксальности». Итак, критик заранее отвергает возможную попытку искать в творчестве Марка Твена что-либо несозвучное капитализму, нечто такое, что в состоянии вынудить поборникам современной американской империалистической практики чувство угрозы.

Не следует думать, что литературоведы, подобные Скотту или Бадду, не ведают, что творят. Нет, их писания сознательно подчинены антикоммунистическим целям. Тот же Бадд признает, что его задача — дать отпор «левым критикам империализма»¹. Его задача — не позволить сторонникам Ленина (о Ленине в связи с его взглядами на «финансовый капитал» упоминает сам этот литературовед) выявить подлинный смысл антиимпериалистического творчества Твена.

Нечто весьма сходное, то есть антикоммунизм, приобретающий форму откровенной фальсификации литературы, дабы не позволить кому-либо в США или в странах социализма обнаружить в творчестве американских писателей какие-нибудь антибуржуазные черты и склонности, встречается в работах, посвященных произведениям и других мастеров американской прозы и поэзии.

Так, Лиди М. Кларк, автор книги «Уитменовская концепция американского простого человека», хочет изобразить Уолта Уитмена, поэта-демократа, заурядным мещанином и даже расистом, совершенно чуждым идеям демократии. Вот какого реакционного американского писателя,

¹ L. J. Budd, Mark Twain: Social Philosopher, Bloomington, Indiana University Press, 1962, p. 177.

как бы говорит Кларк, высоко ценят иные советские критики. Ее книжка снабжена достаточно очевидными антикоммунистическими шипами. А инструментарий «исследовательницы» (последнее слово приходится взять в кавычки) — бесстыдное извращение истины, самодовольное невежество.

Вообще беспокойство насчет того, что лучшие американские писатели никак не могут быть использованы для укрепления существующего в США капиталистического уклада, а напротив — на самых ярких страницах своего творчества зачастую говорят о бесчеловечности этого строя и даже о его обреченности, все чаще и чаще слышится в работах американских антикоммунистов разной степени активности. Например, Дж. Миллер-младший — автор ряда работ об Уитмене, извращающих, как правило, облик великого поэта, не скрывает (равно как и более откровенный антикоммунист — Лесли Фидлер), что ему решительно не по душе то доброе, что пишут об авторе «Листьев травы» «коммунистические тоталитаристы» (так изволил выразиться этот представитель американской «академической» критики). Даже такой сравнительно серьезный американский исследователь творчества Уолта Уитмена, как Гэй Аллен, недоволен тем, что в России, как он пишет, придают большое значение «уитменовской теме товарищества»¹ (видимо, литературоведа пугает созвучность этой «темы» социалистическим идеалам). И вот Аллен хочет убедить читателей, что во всем виноваты... переводы уитменовских стихов на русский язык, которые якобы вносят в образы из «Листьев травы» неверные оттенки интерпретации, то есть оттенки, не устраивающие критика. Нужно ли доказывать, что стихи Уитмена во славу товарищества на любом языке говорят, по сути дела, одно и то же?!

Если в отношении Уитмена или Твена, которые завершили свой путь на земле еще до Октябрьской революции в России, американские литературоведы антикоммунистической ориентации ограничиваются открытыми или замуфлированными спорами с советскими критиками, стремлением свести на нет все то в творчестве этих великих писателей, что не может прийтись по вкусу современным хозяевам США, а заодно и попытками вообще принизить ценность их литературного наследия, то с Драйзером дело

¹ G. W. Allen. Walt Whitman as Man, Poet and Legend, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1961, p. 122.

обстоит несколько иначе. Ведь Драйзер не только был крупнейшим романистом, но также откровенно приветствовал дело Ленина и сам стал коммунистом.

И вот наряду с литературоведческими сочинениями, смысл которых сводится к припижению идейно-художественной ценности произведений Драйзера, появляются статьи и книги, написанные в целях нравственной дискредитации всего облика писателя. Одна из американских «специалисток» по Драйзеру, Эллен Моерс, в середине 60-х годов опубликовала в известном литературно-критическом журнале «Нью-Йорк ревью ов букс» статью об авторе «Американской трагедии», в которой он — один из основоположников реалистического романа XX столетия — охарактеризован как человек «наивный, вульгарный, глупый, грубый, раздражающий»¹.

По утверждению автора статьи, свойственные Драйзеру понимание людей и жалость к ним преувеличены.

Казалось бы, в своем враждебном отношении к большому американскому писателю, ставшему коммунистом, Моерс достигла рекордного уровня. Но, видимо, антикоммунисты способны и на большее...

Об этом сказала толстая книга о Драйзере, изданная в 1965 году неким Сванбергом. В монографии Сванберга собрано немало материала, но знакомство с ней сразу же убеждает: концептуальный центр книги связан с желанием дать отпор Драйзеру именно как коммунисту, облить его грязью за то, что он стал сторонником левых идей.

Драйзер сказал, что логика всей жизни привела его к коммунизму. По Сванбергу, в этом акте сказалась «конечная логика антилогики Драйзера»². В главах биографии, рассказывающих о вступлении Драйзера в Коммунистическую партию США, писатель охарактеризован как «визионер» — «тупоголовый, невежественный»³. Критик заверяет, что писатель вступил в компартию в состоянии «старческого слабоумия»⁴. Если верить Сванбергу — а верить ему, конечно, никак нельзя, — Драйзер разделял позиции квакера Солона Барнса — героя романа «Оплот». Но критик отказывает писателю даже в присущих Барнсу искренности и правдивости.

¹ «The New York Review of Books», 1965, June 3, p. 12.

² W. A. Swanberg, Dreiser, N. Y., Scribner's Sons, 1965, p. 515.

³ Там же, стр. 524.

⁴ Там же, стр. 528.

На что способны американские антикоммунисты, даже если они обращаются к литературоведческим темам, видно из декларации Сванберга, что якобы Драйзер был «лжецом, который требовал утверждения правды в окружающем мире; человеком, полным ненависти, но воспевавшим любовь; существом, жадным к деньгам, но обличавшим капиталистов; сторонником пролетариата, с презрением относившимся к массам...»¹ и т. д. и т. п.

Добавим, что антикоммунистические настроения играют немалую роль в создании в кругах американских буржуазных критиков атмосферы, содействующей распространению самых ретроградных философских взглядов на жизнь, на общество, на человека. Известный критик-демократ Ван Вик Брукс имел достаточно оснований еще в начале 50-х годов в своей книге «Писатель в Америке» связать тяготение иных американских интеллигентов к «средневековым представлениям о человеке»² именно с влиянием антикоммунистических элементов.

В заключение стоит, пожалуй, отметить, что американские литературные критики-антикоммунисты весьма ревниво следят за тем, до конца ли верны их единомышленники позициям, которые те однажды объявили своим. В этой связи небезынтересна полемика, развернувшаяся в 1967 году на страницах журнала «Нью-Йорк ревью ов букс» между двумя антикоммунистами с весьма длительным стажем — И. Хоуи и Ф. Равом. Рава начал было корчить крикливый антикоммунизм его старого соратника. А Хоуи был возмущен тем, что Рав — представьте себе! — не захотел больше характеризовать «коммунистические страны» как «тоталитарные». И вот, потрясенный подобным «свободомыслием», Хоуи напомнил Раву об иных из его яростных антикоммунистических суждений двадцатилетней давности. А дальше этот критик, называющий себя социалистом, сделал любопытное заявление. «...я полагаю,— сказал он,— что антикоммунизм является *необходимой*, даже интегральной частью социалистической мысли...»³

Чем более истерический характер приобретают выкрики разных антикоммунистов против советской страны, против лагеря социализма, тем более очевидным становится

¹ W. A. Swanberg, Dreiser, p. 524.

² V. W. Brooks, The Writer in America, N. Y., Dutton, 1953, p. 127.

³ «The New York Review of Books», 1967, November 23, p. 39.

полное моральное и идейное банкротство антикоммунизма не только в неприкрыто политической, но и в специфической литературоведческой сфере суждений, эстетических и вообще духовных оценок.

II

В литературоведении США существуют различные направления, по-разному подходящие к коренным вопросам эстетики и литературы, советской литературы в частности. Серьезные и объективные высказывания о советской литературе появлялись на страницах журналов «Мейнстрим», «Американ дайалог», газеты «Дейли уорлд». Хотя марксистская мысль, марксистское литературоведение все еще поставлены в США в приниженное положение, именно исследования этого направления дают наиболее объективную картину советской действительности и ее литературы. Существенным вкладом в это изучение явились в последние годы работы недавно созданного Американского института марксистских исследований.

Однако абсолютное большинство высказываний в журнальных статьях и фундаментальных по объему книгах принадлежит представителям буржуазного литературоведения, настроенного по отношению к советской культуре и литературе, за немногими исключениями, весьма критически.

Не так давно бывшему русскому писателю Владимиру Набокову, известному у нас до революции под псевдонимом Сирин, а ныне ставшему писателем американским, прислали список новых книг советских авторов с просьбой отметить, что бы он рекомендовал приобрести для библиотеки американского университета, в котором он в то время читал лекции по русской литературе. В ответ он начертил поперек списка: «Такой вещи, как советская литература, не существует».

Конечно, озлобленность Набокова — крайняя степень антикоммунистических настроений, характерных для американских «советологов». Она присуща главным образом людям, затаившим, подобно этому писателю или Глебу Струве, личные «обиды», стремящимся свести собственные счеты с идеологией коммунизма.

Собственно американские слависты, исследователи русской и советской литературы, не отличаются таким резким неприятием всего советского, хотя их работы и отличаются подчас множеством вольных и невольных ошибок,

заблуждений, а то и прямых искажений истории советской культуры и литературы.

В американском буржуазном литературоведении преобладают работы, в которых отклоняется даже постановка вопроса о связи литературы с общественной жизнью, с историей и борьбой классов, а социальный подход к явлениям действительности объявляется грубым упрощенчеством и противопоставляется эстетическому, а по существу эстетическому критерию, распространяемому на все произведения искусства. В последние годы особенно моден стал структуралистский подход к явлениям литературы, нередко означающий на деле лишь подновленный вариант старого формалистического метода литературоведения. Именно подобные идеалистические и антиисторические концепции, владеющие умами американских критиков и литературоведов, создают благоприятную почву для возникновения и развития различного рода антикоммунистических теорий и гипотез.

Естественно, что в работах, посвященных советской литературе и действительности, антикоммунистические штампы остаются в большей или меньшей степени неизменной принадлежностью многочисленных монографий, антологий, статей и очерков, поток которых увеличивается из года в год и достигает ныне внушительных размеров. Если десять — двадцать лет назад выход в Америке книги о советской литературе был относительно редким явлением, во всяком случае, не каждый год имел в своем «активе» такое приобретение, то последние годы ознаменовались изданием на средства различных фондов (особенно щедрым оказался здесь фордовский фонд) невиданного ранее количества книг о советской литературе.

Наша критика уже отмечала, что если труды американских ученых, посвященные русской литературе XIX века, нередко ставят перед собой задачу исследовать собственно литературные проблемы и художественные особенности произведений прошлого, то книги и статьи о советской литературе лишь в малой степени касаются вопросов искусства в подлинном смысле этого слова. В большинстве случаев они носят явно пропагандистский характер, а их цель — оттолкнуть читателя от советской литературы, породить о ней ложные представления. Дело даже не в отдельных случаях искажения истории советской литературы, а в преобладающем стремлении использовать фальсификацию советской литературы для прямых выступ-

лений против советского строя, против советских людей, их моральных и эстетических идеалов. Многие работы американских «советологов» выглядят как широко задуманное идеологическое наступление на мировую социалистическую систему и ее оплот — советское государство.

Советские ученые уже не раз с фактами в руках выявляли научную несостоятельность подобного рода трудов американских «советологов», отмечали предвзятость выдвигаемых ими теорий. Позиции тех американских славистов, которые изучают советскую литературу лишь для борьбы с нею, как выражение кризисного состояния современного литературоведения США, убедительно продемонстрированы Р. М. Самариним в книге «Современная литература США» (1962). В его статье «Искажение истории советской литературы в литературоведении США» показано, что в основе «нападок на советский и американский реализм нашего времени, на реализм социалистический и реализм критический лежит страх перед подлинно современным искусством, глубоко и правдиво освещающим пути общественного развития и сложные судьбы людей нашего времени, страх перед искусством, воспитывающим в человеке активное гуманистическое начало».

С развернутой критикой «обработки» советской поэзии Джорджем Риви и Ольгой Карлайл выступил В. О. Перцов. Американские «знатоки» советской поэзии выпустили антологии, извращающие революционный и реалистический характер нашей поэзии. В. О. Перцов показывает научную некомпетентность лиц, в данном случае Риви и Карлайл, решивших заняться интерпретацией советской литературы. «Сочинение историко-литературных исследований в США отнюдь, или, во всяком случае, слишком часто, не является прерогативой лиц, имеющих сколько-нибудь систематическую научную подготовку»¹. Риторически заявляя о своей любви к русской поэзии, Ольга Карлайл лишает русскую советскую поэзию ее национального лица, предлагая вместо того уродливые модернистские абстракции.

Профессор славянских языков и литературы Мичиганского университета Деминг Браун в своей книге «Советское отношение к американской литературе» выступил с обширной программой идеологических претензий к советским литературоведам, исследующим историю американ-

¹ В. Перцов, Советская поэзия в «обработке» Ольги Карлайл. — «Литературная газета», 1969, 28 мая, стр. 4.

ской литературы. Какие же претензии предъявляет нам Д. Браун и, главное, с каких позиций?

Нам не придется самим определять общественно-политическую позицию Д. Брауна. Чтобы не вызвать нареканий в отсутствии беспристрастности, мы предоставим слово автору. «Советская культура представляет собой,— пишет Браун,— не просто пассивный контраст американской культуре, а энергичный вызов. Советская оценка современной американской литературы — это оценка признанного противника в области культуры, и она заслуживает того внимания, которое уделяется честолюбивому и агрессивному противнику»¹.

Оставим позицию «агрессивного противника» на совести профессора Брауна и обратимся к простой научной добросовестности, которой обычно любит гордиться «беспристрастное академическое литературоведение США». На первый взгляд ученый труд Д. Брауна поражает обилием библиографических сведений из первых рук, графдиозной системой научной экипировки.

Однако при более внимательном чтении начинаешь убеждаться, что память и библиография изменяют Демпнгу Брауну всякий раз, как он пытается «разоблачить» или опровергнуть историю советской американистики. С пафосом «обличает» Браун советских издателей в том, будто никогда ни одно произведение Хоуэллса, Томаса Вулфа, Скотта Фицджеральда не переводилось на русский язык, хотя хорошо известно, что все упомянутые американские писатели не раз переводились на русский язык.

Но, может быть, греша против отдельных фактов (а таких погрешностей в его книге немало), Д. Браун создает значительную и оригинальную концепцию истории советской американистики? Действительно, основные этапы развития советской американистики получили последовательное освещение в книге Брауна. Но отражаются они с точностью негативной пленки: события остаются неизменными, а цвет их меняется на противоположный. Выход американского низкопробного чтива на русский книжный рынок 20-х годов в книге Брауна изображен как свободный доступ лучших повинков литературы США к советскому читателю. Зато дискуссия 1933 года о творческом методе Дос Пассоса, ознаменовавшая начало критической оценки

¹ D. B r o w n, *Soviet Attitudes Towards American Writing*, Princeton, Princeton University Press, 1962, p. 3—4.

художественных приемов литературы модернизма и дальнейшее утверждение принципов социалистического реализма в критике, показана Брауном как утрата советскими писателями свободы творчества.

Дискуссию о творчестве Дос Пассоса Д. Браун объявляет «величайшим и наиболее серьезным диспутом, какой когда-либо происходил о творчестве американского писателя в Советском Союзе». Итоги дискуссии, показавшей различие метода социалистического реализма и метода киноглаза Дос Пассоса, вызывают пространные lamentации американского ученого, сожалеющего, что развитие советской литературы не пошло по пути Джойса и Дос Пассоса. Развенчание художественного метода Дос Пассоса как новоявленного классика современности Браун считает «серьезным поражением либеральных тенденций в советском литературном мире».

Чем ближе к современности подходит критик, тем мрачнее становится под его пером картина советской американистики. Начиная встречаться уничижительные характеристики советских литераторов. Берется под сомнение искренность некоторых современных советских критиков, «одевавших свои идеи в марксистский костюм», чтобы иметь возможность публиковаться. Д. Браун вступает на зыбкую почву намеков на личную непорядочность...

Придерживаясь все той же логики человека, привыкшего видеть явления действительности в обратном, негативном освещении, Д. Браун рассуждает о «банкротстве советской литературной политики» в последнее десятилетие и приводит в подтверждение... случай с ренегатством Говарда Фаста.

Литературные концепции профессора Брауна не лишены оригинальности. Так, ему принадлежит открытие причины огромной популярности Хемингуэя в Советском Союзе. Эта причина, оказывается, заключается в том, что «многие читатели (в СССР) полюбили Хемингуэя именно потому, что он создает картины одиночества человека в жизни. Вопреки усиленным попыткам изгнать из чувств советских людей пессимизм, разочарование, безнадежность и скептицизм, эти настроения в изобилии встречаются в России»¹. Браун договаривается до существования советского «потерянного поколения», ищущего у Хемингуэя выражения своих настроений.

¹ D. Brown, *Soviet Attitudes Towards American Writing*, p. 314

Советская критика уже отмечала, что трактовка Д. Брауном «пролетарского эпизода» в истории литературы США, чему посвящена одна из глав книги, получила решительный отпор еще на IV Международном съезде славистов¹, где была опровергнута его попытка представить (в своем докладе на съезде) работы советских американистов как неуместное «вмешательство» и нарушение «свободы» писателей США с целью навязать им свои «догмы» и вкусы. С явным неудовольствием Браун отмечает также, что к 1932 году «исчезла какая-либо связь между списком американских бестселлеров и тем, что переводится из новинок литературы США в СССР». Он, очевидно, отождествляет американские бестселлеры с лучшими книгами, созданными крупнейшими писателями США, и удивлен, что у нас не разделяют его точку зрения.

Весьма своеобразно объясняет Браун популярность в 20-е годы книг Джека Лондона и О'Генри. Не обращая внимания на то, что оба писателя, особенно Лондон, были известны в России и до 1917 года², Браун утверждает, будто интерес к книгам Лондона и О'Генри был вызван тем, что «советские читатели, в своем большинстве только что научившиеся читать, не нуждались в литературной виртуозности. Лондон и О'Генри, которые могут заинтересовать читателя без глубоких интеллектуальных запросов, представляют собой идеальное чтиво для подобных читателей». Трудно сказать, чего больше в этом утверждении — снобистского высокомерия по отношению к новому читателю в Советской России или непонимания творчества американских писателей Лондона и О'Генри.

Особенно строг Д. Браун к тем американским писателям, которые с первых дней Октябрьской революции выступили в защиту первого в мире государства рабочих и крестьян. Из сферы своего анализа Браун подчеркнуто исключает Джона Рида и Линкольна Стеффенса. Однако он не смог удержаться от того, чтобы скептически не отозваться о них мимоходом. Брауна не устраивает, оказы-

¹ См. А. Елистратова, «Игра идей» профессора Брауна. — «Литературная газета», 1963, 26 сентября.

² «Русское издание сборника рассказов О'Генри в 1916 году прошло незамеченным», — утверждает Браун. Позволим себе напомнить американскому исследователю, что на первый сборник рассказов О'Генри (изданный, кстати, не в 1916, а в 1915 году) появился ряд откликов в крупнейших русских журналах, в том числе статья писательницы М. Шагинян («Северные записки», 1916, № 6).

вается, тот факт, что слава Джона Рида — одного из величайших людей Америки XX века — «приобретает в Советском Союзе размеры героической легенды коммунистического фольклора»¹.

В главе о Драйзере Браун доходит до прямого кощунства над памятью великого американского писателя. Приход Драйзера к коммунизму, который был результатом всей его жизни, объявляется Брауном «коммунистическим обманом» и проявлением «старческого слабоумия».

Д. Браун хорошо усвоил такую «версию» истории вступления Драйзера в компартию США. Хуже известна ему, по-видимому, общественно-политическая позиция и мировоззрение самого Драйзера. Иначе он вспомнил бы историю взаимоотношений Драйзера с американскими коммунистами и его заявление о приеме в компартию, относящееся еще к 30-м годам. Может быть, правда, это и не вина Брауна, поскольку по части литературы США ему помогал такой «знаток», как Уолтер Райдаут, автор книги «Радикальный роман в Соединенных Штатах», которую американская критика характеризовала как попытку «похоронить прогрессивную литературу США». Но оставим факты истории американской литературы на совести американских профессоров и обратимся к предмету книги Брауна — истории советской американистики.

Вопросы меняющейся советской оценки творчества таких крупных писателей США, как Драйзер, Хемингуэй, Эптон Синклер и другие, Браун решает весьма примитивно. Не желая видеть сложной и подчас мучительной духовной эволюции этих писателей, автор объясняет различие идейно-эстетических оценок этих писателей в советской критике изменением внутренней политической ситуации в СССР в 20-е, 30-е или 50-е годы. Таким образом, принципиальная позиция советской критики, поддерживающей реалистические и демократические тенденции в литературе и выступающей против всяких проявлений модернизма и буржуазной идеологии, представлена Брауном как бессмысленная конъюнктурщина, чередование положительных и отрицательных оценок.

Книга Д. Брауна продолжает недоброжелательную трактовку советской культурной политики, образчиком которой является недобросовестная работа Фредерика Баргхурна «Советская оценка Соединенных Штатов.

¹ D. B r o w n, *Soviet Attitudes Towards American Writing*, p. 262.

Исследование извращения фактов». Повторяя ряд домыслов Баргхурна, на которого он с почтением ссылается, Браун добавляет к ним плоды собственных измышлений: «Большая часть советской критики, посвященной американской военной литературе, является абсурдом». «Советские рассуждения об американской культуре, основанные на механическом объединении различных явлений, лишены всякой логики», — пишет он в другом месте своей книги. Не ограничиваясь нападками на советскую критику, Браун клеветает на советских воинов, победителей гитлеровского фашизма, приписывая им «аполитичность и идейную пустоту».

Успехи советской критики, посвященной проблемам зарубежной литературы, настолько не по душе Д. Брауну, что он выдвигает «оригинальную» концепцию: советская критика 20-х годов была гораздо лучше теперешней, потому что тогда «допускалась большая возможность ошибок в оценках литературы капиталистических стран». По-видимому, более точная, более глубокая и принципиальная оценка явлений современной литературы США в нашей стране не правится Брауну.

При всей своей неблагорасположенности к советской критике Браун должен был все же признать, что, в то время как книги советских писателей не только не переводятся, но даже не рецензируются в США, наиболее значительные новинки американской литературы постоянно освещаются в работах советских критиков.

Американский профессор не может согласиться с утверждением советской критики об идейном превосходстве советской литературы над современной литературой США. Вынужденный все же оглядываться на оценки самих американских критиков, он признает, что «литература Соединенных Штатов после второй мировой войны отличает поверхностностью и фрагментарностью, что разброд и бесцельные блуждания стали нормой для американских писателей и что никто из них не способен охватить большие и значительные события в жизни своего народа и воплотить их в глубоком произведении искусства... Литература современной Америки неуверенна в своей идеологической основе»¹. Читателю, знакомому с советской литературой, остается самому сделать сравнения и выводы.

Советские критики (А. А. Елистратова, А. А. Беляев и др.) уже отмечали, что книга Д. Брауна обнаруживает

¹ D. B r o w n, Soviet Attitudes Towards American Writing, p. 327.

беспомощность автора, его неспособность разобраться в основных принципах советского литературоведения. Такая книга не может содействовать развитию культурных связей между американским и советским народами.

Поскольку, как он считает, все советские критики «выражают партийную линию», Браун заявляет, что по мнению одного критика можно судить о советской оценке в целом и «говорить о всех советских критиках как об одном индивидууме».

Враждебная коммунизму позиция Д. Брауна нашла в США своих последователей. Недавно университет штата Северная Каролина, центр американской компаративистики, выпустил перевод советской библиографии «Русская критика об американской литературе» с предисловием К. Годеса, изобилующим нападкамии на советское литературоведение. Следуя по стопам Д. Брауна, на которого он ссылается, Годес воскрешает жупел «железного занавеса», за которым скрывается «коварный» социалистический реализм.

Еще А. Ярмолинский, обрушиваясь на социалистический реализм в своей книге «Литература при коммунизме», пользуется понятием «троянского коня». Так именуется он широчайшее распространение произведений классической русской и зарубежной литературы в нашей стране. «Но почему же Бальзак, Шекспир, Гюго, Толстой и Чехов оказываются «троянским конем» для граждан СССР? — пишет в своей работе, направленной против попыток извратить советскую литературу, Р. М. Самарин. — Да потому, что, как он полагает, чтение классиков отвлекает советских читателей от советской литературы и советской действительности. А этого, оказывается, не предвидели руководители советских издательств. Ярмолинский, видимо, возлагает все свои надежды на классиков как на средство антикоммунистической пропаганды. Отметим, что эту анекдотически вздорную мысль высказывает не один Ярмолинский: она — общее место у многих его единомышленников, неспособных что-либо противопоставить красноречивым фактам политики КПСС, ведущей к неуклонному повышению культурного уровня в СССР»¹.

Советский критик оказался прав. Теория «троянского коня», при всей ее видимой вздорности, продолжает оставаться на вооружении американских противников нашей

¹ «Современная литература США», М. 1962, стр. 221.

идеологии. Упомянутый К. Годес недавно вновь прибег к этой «теории», на этот раз уже в связи с переводом на русский язык трехтомной истории американской литературы и общественной мысли В. Л. Паррингтона. Он полагает, что знакомство советского читателя с сочинением выдающегося американского литературоведа, одного из ярких представителей демократической традиции в критике США, будет иметь желательный для него антисоветский эффект.

Сколь поверхностное и упрощенное представление о советском читателе надо иметь, чтобы высказывать подобного рода «теории»! Не исключено, конечно, что в данном случае К. Годес исходит из того резонанса, который получили в Америке и Западной Европе книги признанных мастеров социалистического реализма — Горького, Шолохова, Маяковского. Сторонникам теории «троянского коня» очень хотелось, чтобы влияние модернистской литературы в Советском Союзе было столь же широко и непреодолимо, как мировое воздействие передового социалистического искусства. Однако им приходится сталкиваться с фактами прямо противоположными. Приведем один лишь пример.

В Америке хорошо знают, сколь популярна у советского читателя одна из ярчайших книг американской литературы XX века «Десять дней, которые потрясли мир» Джона Рида. Не в силах отрицать мировое признание революционной эпопеи Рида, американская буржуазная критика, в свое время враждебно встретившая эту книгу, пытается и ныне исказить ее идейную направленность и художественный смысл. Критик Бертрам Вулф, написавший недавно предисловие к новому изданию «Десяти дней, которые потрясли мир», берется доказать, что Джон Рид преувеличил заслуги русских большевиков перед историей. Признавая высокие художественные достоинства «замечательного репортажа о революции», он направляет свои главные усилия на выискивание «преувеличений», якобы допущенных очевидцем Ридом в рассказе о русской революции.

Еще в 30-е годы специализировался Бертрам Вулф на дезинформации о Советском Союзе. Особенно активизировалась его антикоммунистическая деятельность в послевоенные годы. Последним итогом его сочинительства явился клеветнический памфлет о дружбе Ленина и Горького, появившийся несколько лет назад ¹.

¹ См. статью Б. Блялика «Оружие лжи». — «Иностранная литература», 1969, № 4.

В последние годы в Америке вышел ряд книг, повторяющих нелепые суждения о сущности советской литературы, стремящихся использовать литературные факты для совсем иных целей. Профессор русской литературы в Колумбийском университете Роберт Мегайр написал книгу о советском журнале «Красная новь», в предисловии к которой утверждает, что только американские и западноевропейские исследователи могут верно и беспристрастно оценить советскую литературу 20-х годов, что они понимают и чувствуют ее лучше, «чем сегодняшний советский читатель». «Работы русских формалистов,— продолжает Мегайр,— написанные сорок лет назад, и сегодня остаются образцами»¹. Таковы исходные позиции в подходе к советской культуре и литературе.

Русская эмигрантка К. Гаспоровская написала в Висконсинском университете книгу под названием «Женщины в советской прозе (1917—1964)» (1968). Воскрешая старые нападки на советскую литературу, Гаспоровская с особым удовольствием рассматривает «пороки социалистического реализма» на таких образцах, как роман Ксении Львовской «Елена» или «Луна с правой стороны» С. Малашкина. Когда же речь заходит о женских образах «Молодой гвардии» А. Фадеева, то тон изложения Гаспоровской становится предельно сух и неприязнен. В качестве научного итога этого псевдоисследования предлагается сравнение образов женщин в советской литературе с набором одинаковых матрешек, вкладываемых друг в друга (при этом автор считает нужным отметить, что она вовсе не хочет этим оскорбить советскую литературу и ее писателей!).

Классифицируя своих «матрешек» по четырем полочкам — крестьянки, пролетарки, интеллигентки и амазонки (женщины, принимавшие участие в гражданской войне и во второй мировой войне), Гаспоровская объявляет всех их результатом «стерилизации действительности», которую совершают якобы советские писатели, изображая мир жепской души.

Дилетантизм в науке отличает и книгу профессора Нью-Йоркского университета Спенсера Робертса «Советская историческая драма», изданную в Гааге. Рассматривая советскую драматургию с мифологической точки зрения, С. Робертс приходит к выводу, что историческая драма

¹ R. Maguire, *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 1920's*, Princeton, Princeton University Press, 1968, p. IX.

в Советском Союзе не отражала историю, а была призвана лишь утвердить «в головах советских читателей мысль о преемственности прогрессивных традиций прошлого и современных марксистских руководителей, действия которых были направлены совсем к иным целям»¹.

Мифотворческий подход к советской драме используется автором как средство искажения идейной сущности советских исторических пьес. Отрицая художественное значение нашей драматургии, связанной с исторической тематикой, Робертс видит в этих произведениях только мифологизацию советской действительности и идеологии. Его книга проникнута нескрываемой враждебностью к советской литературе, к коммунизму. Автора интересовала по преимуществу не наша драматургия и ее театральное воплощение, а отражение в пьесах «идеологического климата», господствовавшего в Советском Союзе с 20-х по 60-е годы.

Главным объектом нападок американских литературоведов-«советологов» по-прежнему остается художественный метод советской литературы — социалистический реализм. Можно даже сказать, что отношение к этому вопросу является пробным камнем научной объективности ученого. Насколько далеки американские «советологи» от понимания художественной специфики социалистического реализма, свидетельствует книга Ч. Гликсберга «Личность в современной литературе». «Социалистический реализм противоположен психологическому реализму,— пишет Гликсберг,— он не может дать сложную характеристику или изображение человека в литературе, он заставляет писателя придерживаться принципов, начертанных историческим материализмом»².

Обращаясь к лучшим произведениям советской литературы, Гликсберг всячески пытается их развенчать. Так, роман «Как закалялась сталь», по его мнению, «подобно многим другим советским книгам, утверждает мистику труда». Партийность Павла Корчагина, его беззаветная преданность делу партии вызывает у американского критика лишь едкие замечания обывательского характера. Героическому образу Корчагина он противопоставляет доктора Живаго из одноименного романа Б. Пастернака, где, на

¹ S. E. Roberts, *Soviet Historical Drama. Its Role in the Development of a National Mythology*, The Hague, Nijhoff, 1965, p. 4.

² Ch. I. Glicksberg, *The Self in Modern Literature*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1963, p. 154.

его взгляд, отразилась правда жизни. Книга Пастернака превозносится как чуть ли не единственное правдивое изображение революции и народа в советской литературе.

В 1969 году в Нью-Йорке вышла книга Льюиса Фейера «Конфликт поколений. Роль и характерные черты студенческого движения». От русских народников до американских «новых левых» — таков исторический диапазон книги Фейера. А ее истинная антикоммунистическая сущность становится очевидна всякий раз, когда автор сравнивает дореволюционное русское студенчество и советскую молодежь с американскими студентами. Тайные мечты Фейера недвусмысленно выражены в завершающем книгу воспоминании о поездке в Москву весной 1963 года. «Старшее поколение, — вещает Л. Фейер, — лишилось в глазах молодежи какого-либо авторитета из-за своей причастности к «культу личности»¹.

Будущее Советского Союза видится американскому критику в духе тех антисоциалистических картин, которые были нарисованы двадцать лет назад Дж. Оруэллом. Так американские лжедрузья нашей страны используют все возможности, все средства культурных общений между народами в своих антикоммунистических целях.

Проходят годы, десятилетия. Советская литература растет и развивается. Заокеанские критики-«советологи» не в состоянии понять и оценить это развитие, не в состоянии исторически подойти к основным проблемам этого литературного процесса.

¹ Lewis S. Feuer, *The Conflict of Generations. The Character and Significance of Student Movements*, N. Y., Basic Books, 1969, p. 531.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И «СОВЕТОЛОГИЯ»

(Ответ профессору Эрнесту Дж. Симмонсу)

Уважаемый господин профессор!

Я получил два Ваших обстоятельных письма с развернутой критической оценкой моей книги «Социалистический реализм и современный литературный процесс». Благодарю Вас за те добрые слова, которые в них содержатся. Приятно снова узнать, что проблемы социалистической литературы, социалистического реализма, с пренебрежением отвергаемые многими зарубежными теоретиками и историками, не дают Вам покоя или, во всяком случае, не оставляют Вас равнодушным.

Знакомый с Вашими печатными сочинениями, я, разумеется, еще не читая первого из писем, догадывался, что оно будет острым. Таким и оказалось это, а также и второе письмо. Вместе с тем тон писем менее непримирим, чем ожидалось. И это — хорошо, думаю я. Хочу видеть в этом даже некий симптом, связанный с тем, что десятилетиями костеневшая в мертвых догмах американская «советология» делает попытку самооживления. Правда, большинство «советологов» рассчитывает при этом на конвергенцию. Вы тоже отдаете щедрую дань этой иллюзии, не скрывая далеко идущих надежд. В заключении одной из Ваших последних работ открыто говорится: «Советская политическая структура власти будет трансформирована в западную демократию»¹. Так утверждается в сборнике «Советский мир меняется. Шесть очерков» (1966). В ответ на это скажу вновь то, что уже говорил при наших личных встречах: напрасная надежда. Советский Союз действительно находится в движении. Но движется он вперед, а не назад, движется к коммунистической цели. Это не гладкий путь, но это твердо избранный путь. В цитированной

¹ Ernest J. Simmons, *The New «New Soviet man»*.— *The Soviet World in flux: Six essays*, Caroline Univ. Press, 1966, p. 38.

работе Вы выступаете как политик чистой воды. Мне даже показалось, что автору ее нет абсолютно никакого дела до литературы.

Но, заново просматривая Ваши предыдущие книги, сопоставляя их содержание с содержанием писем, я ощутил нечто идущее, хотелось бы верить, не только от искреннего желания более четко выявить характер наших позиций, но и разобраться в некоторых литературных явлениях по существу. Ваши книги, посвященные творчеству Пушкина, Толстого, Достоевского, при всей спорности, даже предвзятости предлагаемых концепций, все же позволяют мне присоединиться к мнению одного из моих коллег по Институту мировой литературы им. А. М. Горького, что их автор серьезный ученый, давно изучающий русскую литературу и стремящийся к объективности. Иное дело — Ваши работы по истории советской литературы. В них чувствуется заданность, предвзятость, тенденциозность. И если и в них порой сказывается также желание выяснить истину, то сказывается как бы сверх поставленной Вами основной цели. Может быть, это происходит непроизвольно? Может быть, обращаясь к советской литературе с чисто политической целью, Вы и не предполагали, что она, как тот медведь, облапит Вас и не выпустит. Помните: человек отправился в лес за медведем. Спрашивают: «Поймал?» Отвечает: «Поймал!» Говорят: «Веди сюда!» Отвечает: «Да он не идет!» Говорят: «Возвращайся сам!» Отвечает: «Так он же не пускает!»

Стремление к выяснению истины побуждает меня ответить Вам с такой же откровенностью и обстоятельностью, с какими Вы написали мне.

Ваши письма, как Вы сами подчеркиваете, не являются рецензией, однако в них так или иначе затрагиваются основные вопросы развития социалистической литературы. Видно, поэтому Вы и разрешили мне привести из них цитаты.

С удовольствием констатирую, что, не в пример другим «советологам», Вы ни одним словом не опротестовали утверждение о существовании социалистической литературы. Знаменательным мне показалось и Ваше стремление отмежеваться от тех, кто пытался «освободить» литературу от человека. Именно так воспринимается Ваше ревнивое замечание: «Судя по всему, Вы убеждены, что советская литература и критика дают единственно верное (monopoly on the propter study) раскрытие человека как человека.

Между тем, как Вы знаете, этот предмет мы находим еще в древности у Сократа и Аристотеля; тем же с давних пор занимались на Западе и в досоветский период в России искусство и критика».

Хорошо об этом прочесть в Ваших письмах, хотя утверждение, будто кто-то приписывает советской литературе монопольное право на человека, не соответствует тому, что есть в моей книге. Речь идет не о монополии, а о том, что для социалистических литератур, для питающего их социалистического гуманизма характерны такая вера в человека, в его потенциальные положительные возможности, такое доверие к нему, такое желание видеть его величие, каких не знал и не знает старый мир. Чтобы конкретнее ощутить, что при этом имеется в виду, сравните приведенные в книге утверждения Шпенглера, Хайдеггера, Ортеги-и-Гассета хотя бы вот с этими словами Луначарского: «Все на свете имеет ценность лишь постольку, поскольку относится к человеку и помогает ему расти, помогает возвышению и углублению жизни на земле»¹.

Для социалистических литератур человек в его подлинно человеческой сущности всегда «звучит гордо». Но, повторяю, они не претендуют при этом на монополию, хотя, сказать по секрету, в вашем мире делается все для того, чтобы предоставить им такую монополию. Вспомним о «поп-арте», «шозизме» — «новом романе», о поднимавшемся на щит негативизме; вспомним хэппинги и всю ту текущую «эстетическую моду», существо которой, по словам одного из знатоков, составляют «увеличенные комиксы, железный лом и банки из-под консервированного супа «Кэмпбэлл» («Life», 1965, December, 20, p. 81). А поднимаемое кое-кем «систематическое» искусство, по свидетельству журнала «Атлантик», еще отчетливее представляющее холодную бездушность порождающего его мира?! И ведь это не в моей книге, а в книге Вашего коллеги Ч. Гликсберга утверждается: современный человек ощущает себя человеком опустошенным, берет верх убеждение, что не существует такой вещи, как правда, что человек — ничто².

Тем отраднее было прочесть в Вашем письме следующее рассуждение в связи с модернизмом и авангардизмом:

¹ «Культура театра», 1921, № 1, стр. 2.

² См. Ch. J. Glicksberg, *The Self in Modern Literature*, Pennsylvania State, University Press, 1963. pp. 175, 178, 184.

«Ваша книга, мне кажется, отражает значительную озабоченность (concern) так называемым модернистским влиянием на западноевропейскую, американскую и даже на советскую литературу. Модернизм возник в первые годы XX века и как направление сейчас очень устарел,— этот факт упускает из вида и Щербина в своем также по-своему интересном исследовании «Наш современник». Коротче, модернизм и авангардизм и в том и в другом случае не разграничены. В наши дни преобладающим среди западных писателей настроением является некий демократический или анархический историзм, подчеркивающий происхождение культуры из политики в большей степени, чем политики из культуры. В сущности, западные писатели мало обращают теперь внимания на направления, за единственным исключением французского «нового романа», которому Вы, к сожалению, почти не уделите места. Впрочем, это направление имеет сторонников преимущественно среди теоретиков искусства, а не собственно художников. В большинстве западные писатели, особенно английские и американские, не примыкают к направлениям, подобным экзистенциалистскому роману, феноменологическому роману или же структуралистскому роману».

На мой взгляд, это очень важное признание. При всей спорности в отдельных звеньях оно лишней раз подтверждает, что советские ученые правильно делают, когда, проявляя озабоченность так называемыми модернистскими влияниями, вместе с тем сосредотачивают внимание не на них, а на действительно плодотворных течениях в современном литературном процессе. Что касается так называемого «нового романа», то я мог бы в своей книге написать о нем, даже повеселить читателей рассказом о моем присутствии на выступлении лидера этого романа в Стэнфордском университете, но не сделал ни того, ни другого именно потому, что это направление, как Вы справедливо говорите, «имеет сторонников преимущественно среди теоретиков искусства, а не собственно художников»¹.

¹ Ваше утверждение перекликается с «Письмом радикалам нефигуративной литературы» Жоржа Коншона, в котором об отряде «нового романа» говорится: «...Просто жалко смотреть на это бывшее передовое подразделение, бившее копытами от нетерпения в шестидесятые годы, а теперь, на повороте к семидесятым, остановившееся в тени, забытое всеми в овражке и устроившееся там со всеми удобствами, точно ему уже и не предстоит никогда снова выйти на марш» («Le Figaro Littéraire», 1970, 20—26 апреля).

Последние же непоколебимо убеждены, что, так же как и сотни лет назад, настоящее, большое искусство возможно только как *человековедение* и что в нашу эпоху больше чем когда-либо раньше центральным объектом литературы остается *человек* во всей широте его связей с классом, с народом, с миром, с историей, с Землей, с вселенной... Такие художники защищают человека от всевозможных наветов, веря в него, в его стойкость, в мощь его разума, в то, что он недаром живет на земле.

«На тысячах различных языков, в самых различных условиях существования, из века в век, начиная от древних патриархальных бесед в хижинах и возле костров и вплоть до произведений современных писателей, книги которых выходят из типографий в больших центрах мира,— говорил Иво Андрич при вручении ему Нобелевской премии,— прежде всего слышится рассказ о судьбе человека, о чем без конца и края люди рассказывают людям». И уточнял, что искусство должно учить быть человеком, не только раскрывать смысл истории и путей в ней человека, но и поддерживать его. Годом раньше Иво Андрич разъяснял, что сам он защищает «идею величия человека, идею важности и красоты его миссии на земле», веруя в неуничтожимость человека¹.

В другом ключе, более темпераментно, но тот же круг идей десятью годами раньше развивал У. Фолкнер. Утверждая, что человек может преодолеть любые обстоятельства, он говорил при получении Нобелевской премии: «Я отказываюсь принять конец человека... Я убежден, что человек не только выстоит, но он восторжествует»².

Наконец, самый крупный современный писатель М. Шолохов не только разделяет эти мысли, но и озаглавливает одно из своих произведений — «Судьба человека». Он связывает глубокое художественное решение этой проблемы прежде всего с реализмом, одновременно подчеркивая, что в нашу эпоху и реализм в целом, и реалистический роман опираются на художественный опыт великих мастеров прошлого, но в своем развитии приобрели существенно новые, глубоко современные черты. И уточняет: «Я говорю о реализме, несущем в себе идею обновления жизни, переделки ее на благо человеку. Я говорю, разу-

¹ Цит. по кн. «Критический реализм XX века и модернизм», «Наука», М. 1967, стр. 159—160.

² William Faulkner, *Three Decades of Criticism*, Michigan, 1960, p. 348.

меется, о таком реализме, который мы называем сейчас социалистическим. Его своеобразие в том, что он выражает мировоззрение, не приемлющее ни созерцательности, ни ухода от действительности, зовущее к борьбе за прогресс человечества, дающее возможность постигнуть цели, близкие миллионам людей, осветить им пути борьбы»¹.

Восторгаясь «шедевром Шолохова», Вы, профессор, в то же время подчеркиваете: «Хотя высокая оценка мною «Тихого Дона» дает мне известные права в суждениях о советской литературе, ее не должно рассматривать как одобрение самого Шолохова, ибо в его деятельности за последнее время многое для меня совершенно неприемлемо». Что же именно? Этого Вы не расшифровываете. Однако из контекста понять нетрудно: Вас не устраивает гражданская позиция Шолохова, как, впрочем, позиция советских писателей вообще.

Здесь-то и начинается Ваше расхождение не только с эстетической теорией, но и с самим литературным процессом. Благоразумно отвергая некоторые предрассудки, столь характерные для других «советологов», пишущих о социалистических литературах, о социалистическом реализме, Вы тем не менее не можете освободиться от общего консерватизма и догматизма, характерных в целом для того направления в американском буржуазном литературоведении, к которому принадлежите. Например, Вы повторяете избитое утверждение, что на основе социалистического реализма до сих пор не возникла большая литература. И так «подкрепляете» его: «Те же сравнительно немногочисленные произведения, которые Вы постоянно называете выдающимися произведениями (outstanding products) социалистического реализма, имеют мало (little) или не имеют ничего общего (nothing) с этой догмой, в особенности, с ее центральным положением (central doctrine), которое Вы подчеркиваете, — партийностью».

Ниже я особо остановлюсь на партийности, как мы ее понимаем, а также на том фальсификате, которым она подменяется в вашей официальной пропаганде и который Вы, профессор, санкционируете своим научным авторитетом. А сейчас о том, существует или не существует большая литература социалистического реализма. Вряд ли Вам, человеку, отдавшему несколько десятков лет науке,

¹ «Литературная газета», 1965, 14 декабря.

я вправе напоминать, что ни одна большая литература в мире не сводится к сумме только самых крупных произведений. «Наша социалистическая литература, — справедливо говорит редактор журнала «Neue Deutsche Literatur» Вернер Нойберт, — предстает как ансамбль произведений, как ансамбль созданных ею образов»¹. Это множество произведений разных видов, разных жанров, разных стилей, произведений крупных и мелких, сильных и слабых (да, к сожалению, и слабых) в их сложнейших взаимоотношениях и взаимоотталкиваниях. В большой литературе, как и в жизни, бывают не одни только достижения.

Большая литература не существует без всепроникающих связей со всем комплексом общественного существования. Взаимные связи советских литератур, их подспудные и открытые сцепления поистине беспрецедентны.

И, разумеется, большой литературы не может быть без напряженных творческих исканий. На каких-то этапах эти искания приводят весь литературный организм к гигантскому напряжению, разрешающемуся такими феноменами, как «Божественная комедия», «Гамлет», «Дон-Кихот», «Фауст», «Евгений Онегин», «Человеческая комедия», «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон». Такие мощные художественные явления не рождаются каждый год, даже каждое десятилетие. Ведь говорил же Достоевский, что появления «Дон-Кихота» достаточно для того, чтобы сказать: человечество существовало не напрасно. Мы не боимся утверждать, что одним «Тихим Доном» вполне оправдилось бы существование социалистического искусства и социалистического реализма. Но, как Вы знаете, социалистическое искусство не только «Тихим Доном» располагает. Тем удивительнее читать в Вашем письме: мало выдающихся примеров социалистического реализма. Литература никогда не была и не будет очастливлена поточным производством шедевров. Поэтому и арифметический подход к ней недействителен.

И снова, и еще раз: шедевры не возникают на чистом месте. Им нужны мощные питательные источники. Кроме сказанного выше, такими источниками социалистической литературы в нашем мире являются новое общество с новыми взаимоотношениями между человеком и человеком, человеком и обществом, человеком и государством, чело-

¹ «Литературная газета», 1970, № 24, 10 июня.

веком и миром (новая историческая реальность), новое сознание художника, новый художественный идеал, новый гуманизм, новая мораль. Ныне они питают не только советские литературы, но и литературы Югославии, Чехословакии, Польши, Румынии, Болгарии, ГДР... Что бы ни говорили «советологи», но литература, представленная именами И. Бехера, Б. Брехта, Э. Штриттматтера, А. Зегерс, — уже большая литература. И мне понятна гордость Германа Канта, когда он пишет:

«Литература существует в той мере, в какой она существует в сознании народа, породившего ее, в повседневном сознании — как часть реальности, в которой живут, у которой учатся, на которую опираются, с которой спорят, в которой находят поддержку для себя и других, с которой обращаются, как с частью самого себя, потому что она есть часть самого тебя.

...В языке нашей страны названия книг и имена литературных героев служат синонимами понятий, обстоятельств, положений и важнейших событий нашего общества.

Литература облекла убеждения в формулировки, и теперь убеждения прибегают к литературным формулам. Мертвые остаются молодыми¹, — говорим мы, и мы говорим: мы не пыль на ветру, и тем самым выражаем понимание нашей роли здесь, на земле, и в нас жива память о тех временах, когда многие из нас позволяли отнять у себя эту роль, а лучшие — не дали отнять ее у себя и защитили ее для себя и для нас; и в нас жива память, когда мы говорим: голые среди волков, и когда говорим о первой шеренге и о знамени Кривого Рога, — мы пользуемся этими названиями книг как паролями социалистического гуманизма, цель которого — не просто выжить, а прочная победа над убийцами и убийственными условиями»².

И вот я спрашиваю, господин профессор, в каком труде американских «советологов» тщательно проанализирована хотя бы одна из семидесяти советских литератур или литература какой-либо другой социалистической страны,

¹ Здесь и далее Герман Кант обыгрывает названия популярных в ГДР романов «Мертвые остаются молодыми» Анны Зегерс, «Мы не пыль на ветру» Макса Вальтера Шульца, «Голый среди волков» Бруно Апица, «Знамя Кривого Рога» Отто Готше и цикла рассказов «Первая шеренга» Стефана Хермлина.

² «Вопросы литературы», 1969, № 10, стр. 149—150.

в их действительных образцах, прежде чем был сделан вывод, что они не являются «большими»? Раскрывается ли перед читателями Вашей страны сама художественная атмосфера, характерная для этих литератур, те новые, своеобразные отношения, в которые вступают герои наших книг друг с другом, со своим временем, с историей, народом, человечеством? А ведь в этом главное. Рекомендую «Тихий Дон» английским читателям, сам автор прежде всего на это обращал внимание. «Я был бы счастлив,— писал он,— если бы за описанием чуждой для европейцев жизни донских казаков читатель-англичанин рассмотрел и другое: те колоссальные сдвиги в быту, жизни и человеческой психологии, которые произошли в результате войны и революции»¹.

«Советологи» стыдливо обходят как раз это главное. Они не замечают в социалистических литературах того обновления, о котором с такой уверенностью говорили Т. Манн, Р. Роллан и другие, менее крупные, но тоже не лишённые художественной чуткости писатели. Ещё в 1901 году в статье о «Фоме Гордееве» Джек Лондон утверждал, что реализм Горького «более действителен, чем реализм Толстого или Тургенева. Его реализм живет, дышит в таком страстном порыве, какого они редко достигают»².

«Советологи» предпочитают объективному анализу пропагандистское ниспровержение. Не нашел я, к сожалению, строгого научного анализа и в таких Ваших книгах, как «Очерки современной русской литературы», «Русская художественная литература и советская идеология». Странно, что Вы, автор обширной монографии о Льве Толстом и «Введения в творчество Толстого», сочли возможным игнорировать мнение Р. Роллана, утверждавшего на основе сопоставления книг Шолохова с книгами Толстого, что советская литература не только продолжает, но и обновляет коренные черты великой русской литературы всех времен³. Заметьте: не просто продолжает развивать, как у Вас говорится, но обновляет коренные черты русской литературы всех времен. Р. Роллан добав-

¹ Михаил Шолохов, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, Гослитиздат, М. 1960, стр. 103.

² Джек Лондон, Соч. в 7-ми томах, т. 5, Гослитиздат, М. 1955, стр. 637.

³ См. Ромеи Роллан, Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14, Гослитиздат, М. 1958, стр. 576—577.

ляет: «Она нова еще и потому, что ее вдохновляет новая вера».

Спустя много лет, после того как были сделаны эти заявления, в руки мне попался журнал «Квинс Квотерли» со статьей Дэвида Стюарта. В ней доказывается, что «Тихий Дон» написан с марксистских, классовых позиций, что на всем произведении лежит печать нового общества, в котором люди не разъединены — не разъединены писатель и народ, народ и интеллигенция, жизнь и искусство. «Поэтому чувствуешь, что его произведение, подобно гомеровскому, является выражением национальной жизни и культуры, что оно одновременно является и великим и популярным, что его эстетические и этические компоненты большей частью неразъединимы, — единство, которое почти никогда не достигалось западными писателями двадцатого века»¹.

Пять лет спустя на страницах известного французского издания «Эспри» (1965, № 1, стр. 277) Кристиан Одежан называет «Тихий Дон» и «Поднятую целину» выдающимися произведениями, сагами народа. «Удивительным образом, — говорит он в связи с «Тихим Доном», — талант Шолохова... помог нам раскрыть наиболее правдивый образ революции...»

Еще два года спустя Дьердь Лукач, которого так любили цитировать «советологи», когда он высказывался по политическим вопросам, выступил с работой «Великий Октябрь 1917 года и современная литература». Спорная в самой своей основе, работа эта содержит, однако, несколько признаний, мимо которых мы с Вами не можем пройти. Одно из них заключается в том, что социалистический реализм как качественно новое художественное явление не только существовал, но и будет существовать. Другое утверждение: Октябрь вызвал в литературе достойное его эхо. Самыми значительными примерами Лукач считает «Егора Булычева» и «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Тихий Дон» Шолохова, «Педагогическую поэму» Макаренко. «Эти вершины поднимаются над множеством хороших произведений», — констатирует он и так характеризует «Тихий Дон»: «Тихий Дон» выделяется из общего ряда этой литературы неотразимой мощью повествования, льющегося, как большой поток. Это эпос о размежевании крестьян Дона со старым миром царизма и

¹ «Qwenis quarterly», 1960, vol. LXVI, № 3, pp. 415, 421.

падении последнего, эпос о боях не на жизнь, а на смерть между старым и новым. Произведение доказывает, что альтернативы Октября реальны для каждого человека, что социальные противоречия проникают в частную жизнь людей, превращают их души в поле битвы. Это книга глубоко правдивая как в психологическом анализе, так и в описании судеб людей; через судьбы индивидуумов видятся общие классовые проблемы, а решения классов становятся судьбой современных индивидуумов. «За» и «против» многих крестьян в их отношении к пролетарской революции воплощены в душе Григория Мелехова. Сконцентрировавшись в его душе и судьбе, все эти тенденции исчерпывают себя в своем противоборстве, и человек наконец находит себя перед лицом неостановимого процесса преобразования. Старое не может больше возвратиться, однако новое еще далеко не созрело, его нужно еще растить»¹.

Как видим, проходят годы, меняются читатели, но остаются неизменными утверждения о «грандиозном реализме» (Андерс Эстерлинг) и столь же грандиозном новаторстве Шолохова.

Привожу мнения писателей, критиков, читателей, господин профессор, неспроста. В письмах Вы сказали мне комплимент, отмечая, что мое «исследование не прямолинейно, искусно аргументировано, в нем отчетливо учтена противоположная точка зрения и в то же время содержатся свежие, обновляющие идеи (fresh, innovative ideas)», что оно «производит впечатление эрудированностью не только в сфере советской литературы и критики, но также литературы и критики восточно- и западноевропейской, американской». Внимательно ознакомившись с Вашими книгами, не могу ответить таким же комплиментом, хотя Вы, как мне кажется, в последнее время делаете попытку взглянуть на социалистическую литературу шире и глубже, чем другие «советологи».

Конечно, господин профессор, Вы знаете насмешливое выражение: «Вся рота идет не в ногу. Один прапорщик идет в ногу». Такого прапорщика и напоминает мне «советология». Сохраняя удивительную провинциальность, проявляя свинцовый консерватизм мысли и официозность, что характерно и для американской, и для западногерманской, и для английской, и для японской буржуазной «советоло-

¹ «Kürbiskern», 1968, № 1.

гии», она, не считаясь ни с кем и ни с чем, упорно твердит: «Ничего подобного!»

«Уступки», которые были сделаны лет десять — пятнадцать назад, выражаются в том, что где-то, кем-то было решено — не ставить себя в чересчур уж смешное положение и признать, что Горький, Шолохов, Леонов талантливы, но, дескать, пишут «по старинке» и в лучших своих достижениях к социалистическому реализму не имеют отношения. А если имеют, то лишь постольку, поскольку социалистический реализм обуславливает недостатки их произведений. Тогда же было решено раздробить советскую литературу на куски и противопоставить их друг другу, акцентировать внимание на «срывах», а не на достижениях отдельных писателей, считать ведущими фигурами русской литературы XX столетия не Горького, Маяковского, Шолохова, Фадеева, Толстого, а Замятина, Пильняка, Пастернака, Мандельштама... И вот пошли кочевать эти догмы из книги в книгу «советологов» Г. Струве и Э. Мучник, М. Слонима и Р. Мэтьюсона, Э. Брауна и В. Александровой. Между нами говоря, господин профессор, в этой заданности концепции, в ее склеротическом консерватизме ахиллесова пята подавляющего большинства работ, принадлежащих перу «советологов». Вот почему я считаю вполне справедливым резкое заключение, к которому пришел мой коллега В. Борщук: «В США сложились устойчивые традиции не столько в изучении, сколько в искажении истории советской литературы и ее современного состояния»¹. Впрочем, порой об этом со стыдом говорят и у вас. В только что цитированной статье приводятся следующие красноречивые слова Эндрю Филда: «Мы часто упрекаем русских писателей в политической тенденциозности и говорим о литературе как продукте воображения, существующем в отрыве от грубой действительности, а между тем сами ищем в советской литературе только политических сенсаций и с жадностью выхватываем из нее все то, что можно выдать за обличение отрицательных сторон советской жизни». И еще: «Критика современной русской литературы отдана у нас на откуп замаскированным специалистам по политике»².

Мне не надо рассказывать Вам о том, как высоко ценится у нас все прогрессивное в американском литерату-

¹ «Дружба народов», 1970, № 1, стр. 250.

² A. Fild, The not so dissonant voiesonant in Soviet Literature, «The New Leader», 1962, 24 Decembre, p. 16.

роведении. Вы могли в этом лично убедиться во время приездов в СССР. Еще одно подтверждение — вышедшая у нас в 1969 году книга «Современное литературоведение США. Споры об американской литературе». Вместе с тем Вы, несомненно, смогли ощутить, что самые низкие акции у нас имеет то направление в американском литературоведении, которое условно именуют «советологией». И не только потому, что в нем «трудятся» Г. Струве, Г. Ермолаев и другие «купленные люди», как их назвала слушательница Нью-Йоркского университета. В большинстве своем «советологи» не считаются с фактами, игнорируют мнения, не совпадающие с их утверждениями. Их сочинения очень мало профессиональны или совсем непрофессиональны, несмотря на то что некоторые из них, как иронически заметил А. Метченко, внешне имитируют все атрибуты «академического исследования»: изобилуют ссылками на советскую периодику, снабжены обширной библиографией, примечаниями, индексами¹.

Эти особенности «советологии», к сожалению, проявляются и в Ваших работах, господин профессор. Например, в «Очерках современной русской литературы» (1943) Вы говорили о дореволюционных произведениях Горького: «Почти во всех них идет речь о порочной жизни и безнравственности провинциальной России. Их мрачный, горький реализм оживляется лишь случайными фигурами людей, которые стараются понять смысл жизни и стремятся к чему-то лучшему». Это, может быть, и хорошо сказано, но это не соответствует фактам. Начать с того, что своеобразие Горького, раннего Горького, в том и заключалось, что почти все его герои — босяки, Фома Гордеев, Гвоздев, «трое», Нил — «стараются понять смысл жизни и стремятся к чему-то лучшему». Мрачен, горек реализм писателя, но исполнен великих надежд. Больше того, в процессе развития этот реализм качественно меняется, что проявляется во всей художественной специфике творчества Горького. Я уже не говорю, что Вы «забыли» о таких произведениях, как «Мать», «Враги», «Лето» и автобиографическая трилогия с светлыми фигурами центральных героев.

Справедливости ради отмечу, что от книги «Русская художественная литература и советская идеология» (1958)

¹ См. сб. «Советское литературоведение за 50 лет», Изд-во МГУ, 1967, стр. 210.

к «Введению в русский реализм» (1965) у Вас наметился сдвиг в стремлении постичь особенности советской литературы. Если в первой из названных книг Вы старались показать, будто все выдающееся в нашей литературе, в частности произведения Федина, Леонова, Шолохова, появилось как бы вопреки коммунистической идеологии, то во «Введении» Вы судите о связи советских писателей с советской действительностью уже несколько иначе, глубже, объективнее, хотя по-прежнему делаете ряд оговорок в старом духе. Так, например, Вы пишете, что «Тихий Дон» не только опирается на лучшие традиции критического реализма, но и «дает почти совершенное соединение традиционного русского реализма с советским социалистическим реализмом; роман был написан коммунистом, который благодаря своей творческой честности сделал что угодно, но только не пожертвовал ни логикой своего замысла, ни — в толстовском смысле — правдой своего героя ради навязываемых доктриной партийности схем»¹. В этой же книге у Вас имеются выразительные, прочувствованные слова о патриотизме советских писателей. Их «преданность родине превосходит обычный патриотизм»², говорите Вы, подчеркивая, что этот особый патриотизм выковался у наших писателей в ходе борьбы, выпавшей на долю Советского Союза в течение его сравнительно недолгой еще истории. Этих слов мы, профессор, не упустили из виду. Однако достаточно перевернуть страницу, и эти слова нейтрализуются давно нам знакомыми рассуждениями о том, что советские писатели старшего поколения, дескать, всегда лишь «терпимо относятся к социалистическому реализму» и т. п. Во втором письме ко мне, процитировав приведенные выше слова о Шолохове, Вы спешите оговориться: «Я не утверждаю в данном случае, что творчество Шолохова обнаружило некое новое качество (также имеющееся в «Тихом Доне»)…» Но если оно имеется, то почему его «не утверждать»?

В первом же письме Вы настаиваете, что признаваемые нами выдающимися произведения социалистического реализма «имеют мало или не имеют ничего общего с этой догмой». Согласен, к догме, которая у Вас выдается за социалистический реализм, они не имеют вовсе отношения. Но имеют ли они все-таки отношение к социали-

¹ Ernest J. Simmens, Introduction to Russian Realism, Blumington, 1965, p. 230.

² Там же, стр. 259—260.

стическому реализму или не имеют? Вы говорите: «Имеют мало (little) или не имеют вовсе (nothing)». Но каково конкретное содержание слова «мало»? И все ли имеют «мало»? Или только некоторые из них? И какими своими сторонами, чертами, качествами они имеют «мало», а какими не имеют «вовсе» отношения к социалистическому реализму? Ведь истины бывают только конкретными.

Но, повторяю, уже тот факт, что Вы, авторитетный американский «советолог», не отрицаете социалистического реализма, а говорите о своей оппозиции (opposition), о своих претензиях к нему, знаменателен, как, впрочем, знаменательно и то, что Вы считаете центральным положением (central doctrine) социалистического реализма партийность. Правда, тут уж Вы прямо заявляете о своем отрицательном отношении к этому принципу. Чтобы показать свое органическое неприятие этого понятия, Вы пишете его на русский лад — *partijnost* — и подчеркиваете: вот, дескать, какое специфически русское страшилище. Что ж, поговорим о *central doctrine* — о партийности.

Не могу понять, почему Вы, ученый, всю жизнь занимающий совершенно определенную политическую позицию, кажется, ни разу не поддавшийся приливам и отливам поверхностного радикализма в Вашей стране, — почему Вы так боитесь партийности. Может быть, потому, что по себе знаете, как она сдавлирует, теснит и жмет Вас? Но это потому, что связывающая Вас партийность прямо противоположна той партийности, за которую боремся мы. Давайте уточним, о чем идет речь. Речь идет о позиции, об определенном взгляде на мир и о том, что в своей определенности этот взгляд, хотим мы того или не хотим, в наш век так или иначе связан с интересами либо одного, либо другого класса. Вы писали мне письмо, надо полагать, совершенно «свободно», не испытывая ниоткуда никаких давлений, в принципе же оно почти не отличается от того, что встречаешь на те же темы в «Нью-Йорк таймс». В свою очередь, Вы заявляете, что моя книга защищает коммунистический взгляд на развитие и перспективы современного искусства. Не хотел бы спорить с этим, хотя могу заметить, что в нашей стране книга вызвала дискуссии, не утихшие до сих пор.

Итак, как исходное в понимании партийности — определенность взгляда на мир, на человека, на жизнь, ясная социальная ориентированность. Но определенность, ори-

ентированность, не исключая ни широты, ни глубины объективного видения мира¹. По нашему убеждению, такая всеобъемлющая, ничего не искажающая определенность возникает тогда, когда смотришь на мир не с «надклассовой» точки зрения (лишающей взгляды определенности), не с точки зрения буржуазии (превращающей взгляды в партикулярные, и только партикулярные), а с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы революционного пролетариата, конечные исторические цели которого совпадают с подлинными целями человеческого развития. Иначе говоря, наша партийность — это социалистическая, коммунистическая идея, изнутри пронизывающая видение мира, это идея, прошедшая через ум и сердце художника и, если использовать слова Горького, превратившаяся в эмоцию, ставшая шестым чувством.

Эта «высота точки наблюдения» позволяет видеть весь мир в его целом и каждого человека в отдельности, позволяет дать реальный ответ всем и каждому на такой простой и такой бесконечно трудный вопрос: каким путем можно добиться, чтоб «каждый на земле был Человеком»?

А отсюда следует, что наша партийность *предполагает и предопределяет* наибольшую объективность, наибольшее бесстрашие перед жизнью, наиболее трезвое отношение к миру. Вернее, она из них исходит и, если хотите, в нашей области требует, да, требует изображения мира в его фантастической сложности, запутанности, противоречиях, в борьбе и разрешении этих противоречий. Высота нашей точки зрения на мир позволяет видеть главные линии, перспективы его развития, его исторического марша, и это придает искусству художников социализма то, что Горький называл «гарантированным» будущим. Последнее

¹ Статью «В. И. Ленин о познании и проблема творческой активности писателя» А. Бушмин, наш видный историк и теоретик литературы, начал так: «Излагая элементы диалектики как метода научного познания, В. И. Ленин поставил на первое место «объективность рассмотрения». Это главный принцип марксистского научного анализа». И далее констатируется: «Равнодушная объективность, не отличающаяся основного от второстепенного, прогрессивного от регрессивного, объективистская, эклектическая «всеядность» оказывается в научном смысле менее объективной, нежели марксистская партийность, сочетающая активность, определенность оценки и последовательную объективность» («Русская литература», 1969, № 3, стр. 3).

сказывается в творчестве и тогда, когда изображаются «осколки жизни» либо ее прошлое, ибо и то и другое где-то в глубине художественного воображения соотносится с целостным образом движущегося мира. Это влечет за собой «казенный оптимизм»? Нет, это только обеспечивает человечеству надежду, которое ведь и существует потому, что, несмотря ни на что, надеется и, преодолевая невероятные трудности, неся бесчисленные жертвы, испытывая невероятные страдания, все-таки идет вперед. Ведь это лишь У. Викери понимает оптимизм как «телячий восторг» и приписывает свое собственное понимание нам (см. его книгу «Культ оптимизма»). Позволю себе еще раз напомнить, что говорил о нашем оптимизме, о нашем жизнеутверждении Горький. «А вы думаете, что единственное жизнеутверждающее чувство есть радость? — спрашивал он и отвечал: — Жизнеутверждающих чувств много: горе и преодоление горя, страдание и преодоление страдания, преодоление трагедии, преодоление смерти. В руках писателя много могучих сил, которыми он утверждает жизнь»¹. Герой нашей литературы знает поэзию труда, поэзию борьбы, но ему знакомы и мучения мысли, и боль чувства, и физические страдания, и невозвратимые утраты. И испытывает все это он куда в более значительных масштабах, чем «ветхий Адам» потому, что, поставив пред собой цель грандиозную, продвигается к ней, несмотря ни на что. «Достоин, — говорит Л. Леонов, — внимательного и почтительного изучения наш человек, взявший на себя подвиг, — на своей собственной судьбе показать человечеству все фазы, случайности, опасности и возможности на пути осуществления древней мечты (о золотом веке. — А. О.). Не мудрено, что в этой роли он то отважен до песенной дерзости, то легендарен по могучему броску в будущее, то несчастен до самых низин отчаяния — все это в немыслимых для Запада масштабах. При этом невольно возникают образы Прометея и Атланта, Икара и Геракла»².

Можете возразить, что не всегда нашим писателям удалось и удается показывать этого человека во весь его рост, что в ряде книг он схематизируется, что были моменты в истории нашего общества, когда под флагом от-

¹ Вл. Луговской, Раздумье о поэзии, «Советский писатель», М. 1960, стр. 260.

² Л. Леонов, Литература и время, «Молодая гвардия», М. 1967, стр. 310—311.

стаивания чистоты социалистического реализма кое-кто толкал писателей к подмене живых характеров «эмблемами», «монументами», «болванками». Но будете ли Вы отрицать, что мы ведем борьбу против подобных тенденций, которые нет-нет да и дадут о себе знать даже в наше время? Мы ведем эту борьбу с позиций коммунистической партийности, которая, по нашему убеждению, несовместима со стремлением к «облегченному» изображению мира и человека из соображений ли лести или каких-либо иных соображений, так же как несовместима с «очернительством», с искажением подлинных перспектив жизненного развития. Нам не нужны ни льстецы, ни устрашители. Вместе с тем наша объективность не имеет ничего общего с объективизмом, так же как реализм не имеет ничего общего с «имитацией» действительности. Напротив, мы не только стремимся познать мир и человека, но и сознательно берем курс на активное участие в формировании социалистической личности, социалистических общественных отношений, в переустройстве мира и человека.

В философско-эстетическом плане принцип коммунистической партийности формируется в процессе практической реализации марксизма, который, как мы убеждены, «отличается от всех других социалистических теорий замечательным соединением полной научной трезвости в анализе объективного положения вещей и объективного хода эволюции с самым решительным признанием значения революционной энергии, революционного творчества, революционной инициативы масс, — а также, конечно, отдельных личностей, групп, организаций, партий, умеющих нащупать и реализовать связь с теми или иными классами»¹.

Вас пугают слова: «Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела»? Но ведь это и есть очень точное, совершенно конкретное решение в нашу эпоху проблемы «свободы выбора», которой Вы пытаетесь припереть меня к стене в конце первого Вашего письма. Вы даже, для вящей убедительности, ссылаясь на «Бунтующего человека» Альбера Камю, цитируете слова: «Писать — это значит постоянно делать выбор». Соглашаясь с этим, мы считаем: выбирать надо то, что, органически отвечая нашим чаяниям, ожиданиям, стремлениям, вкусам, без всякого насилия над ними в то же время совпа-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 16, стр. 23.

дает с чаяниями, ожиданиями, стремлениями, вкусами наиболее передовой, наиболее революционной части общества. Для нас это лучшее, передовое воплощено в определенном классе, в его авангарде. Но тем самым, говорят нам, писателя связывают. Не писателя связывают, а его субъективный произвол¹, который искусству ничего, кроме хаоса, дать не может. Мы же не скрываем не только своего отрицательного отношения к хаосу, но и того, что стремимся овладеть им, упорядочить и направить в русло служения человечеству. Вас это возмущает? Правду, правду, одну только правду, и — правду, говоря словами Шолохова, «не мелкую натуральную, а настоящую большую»², — вот что означает такое «ограничение». В противовес любой другой партийности, наша партийность проистекает из внутренней заинтересованности строителей нового мира в правдивом, свободном от всякой предвзятости видении мира, всего мира, жизни, всей жизни, человека, всего человека. Искусство социалистического мира стремится и к горизонтальному и к вертикальному постижению мира, стремится раскрывать все его уровни, не игнорируя и «подсознательного», а, наоборот, стремясь познать его, управляющие им закономерности.

Нам нужна правда, одна только правда, без ухудшений, искажений, лакировок, правда, правильно увиденная, преломленная сквозь магический кристалл художественного таланта и глубоко, всесторонне изображенная. Вы, господин профессор, будете возражать против этой форму-

¹ Употребляю это понятие вслед за Горьким, который, определяя главное достижение Первого съезда советских писателей, говорил: «...Еще раз победоносно прогремел гром большевизма, коренного преобразователя мира и предшественника грозных событий во всем мире. В чем вижу я победу большевизма на съезде писателей? В том, что те из них, которые считались беспартийными, «колеблющимися», признали — с искренностью, в полноте которой я не смею сомневаться, — признали большевизм единственной боевой руководящей идеей в творчестве, в живописи словом. Я высоко ценю эту победу, ибо я, литератор, по себе знаю, как своевольны мысль и чувство литератора, который пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне ее основной, организующей идеи» (М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, стр. 338). Ученые предпочитают вместо выражений «субъективный произвол», «своеволие мысли и чувства» пользоваться академическим понятием «субъективный фактор». Этот фактор культивируется партийностью, но не устраняется. Сила его остается значительной.

² Цит. по кн.: Михаил Андриасов, Сын Тихого Дона, «Советская Россия», М. 1969, стр. 126.

лы? Между тем в ней уже заключено и то, что Вы называете «доктриной партийности». Собственно, как эстетическое явление партийность не существует вне художественной правды, художественной — подчеркиваю. Это не только правда, очищенная от мелочей, сгущенная, но и правильно осмысленная. «Художественная правда, — говорил Д. Фурманов, — заключается в том, чтобы без утайки рассказывать *все* необходимое, но рассказывать *правильно*, то есть под определенным углом зрения»¹. И когда этот угол зрения совпадает с углом зрения, под которым на мир смотрят активные и бескорыстные строители социализма, с объективной исторической истиной, мы говорим о коммунистической партийности. Это отнюдь не означает, будто у нас не появляются произведения фальшивые, полуправдивые, даже угоднические, произведения, простите за специфическое слово, ублюдочные. Но их именно так и нужно рассматривать.

Как видите, господин профессор, в нашем понимании подлинная партийность предполагает всю необходимую правду, рассказываемую правильно, в ее вечном динамизме, борьбе противоречий, в ее диалектических «снятиях». А это устраняет ножницы между классовым и общечеловеческим, тем, по словам Горького, «новым внутри человека, что уже родилось, будет жить века и не уничтожится, а только изменится на лучшее»², между партийностью и народностью, превращает в наш век коммунистическую партийность в высшую форму народности. Как известно, любимым изречением К. Маркса были слова Теренция: «Ничто человеческое мне не чуждо». Вспоминая этот древний афоризм, польский поэт В. Броневский, который, по его собственным словам, всю жизнь «нес слова борьбы — эту молнию из стихов», вместе с тем утверждал:

Ничто человеческое мне не чуждо,
Боль и радость я всем раздаю,
Человек — песни моей естество,
Песни, полной крови, а не мистики.

Как через классовое выражается общечеловеческое, можно видеть, исследуя характер главного героя автобио-

¹ Д. Фурманов, Соч. в 3-х томах, т. 3, Гослитиздат, М. 1952, стр. 252.

² М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, стр. 97.

графической трилогии Горького. А еще неотразимее это раскрыто тем же писателем в очерке «В. И. Ленин». Показывая, что Ленин никогда не сходил с позиций революционного пролетариата, оставался наиболее последовательным его идеологом и вождем, писатель в то же время тонко раскрывает в нем лучшие национальные черты русского человека, мысль которого, «точно стрелка компаса, всегда обращалась острием в сторону классовых интересов трудового народа».

Повторю то, что уже писал в одной из своих книг. Рисуя образ Ленина, художник оттенял в национальном, классовом то, что входит неотъемлемой частью в общечеловеческое в самом возвышенном значении этого понятия. Вот почему в вожде пролетарской революции читатели вслед за Горьким видят Человека Человечества, человека, каким станет каждый, быть может, через двести лет, во всяком случае, не раньше чем на земле исчезнут все социальные, религиозные, национальные и иные перегородки, разделяющие людей. Ленин — Человек Человечества не потому, что будто бы не был человеком своей эпохи, выразителем интересов определенного класса, а потому, что одновременно он, как никто другой, был «Человеком из будущего», олицетворением той «общечеловеческой души», которую, по словам Луначарского, кует пролетариат — единственный класс, стремящийся к «самовозвышению человека»¹. Это понимал хорошо Ваш соотечественник Т. Драйзер. Он писал: «...Ленин и его Россия, гуманность и справедливость, которые он внес в управление страной, в конечном счете победят... Социальный строй, который он создал... навсегда останется для будущих поколений»². Тем приятнее мне было прочесть в книге одного из Ваших коллег признание: «Несомненно, что Ленин представлял для Горького наиболее удачное сочетание всех человеческих черт, которые он искал»³. Да, конечно, так оно и было. Вот почему нет противоречия в том, что, изображая героическую борьбу Ленина за классовую революционную правду российского пролетариата, Горький в то же время называет его «мировым револю-

¹ А. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 1, М. 1963, стр. 522.

² Т. Драйзер, Собр. соч. в 12-ти томах, т. 12, Гослитиздат, М. 1955, стр. 308.

³ I. Weil, Gorky. His Literary Development and Influence on Soviet Intellectual Life, N. Y. 1966, p. 99.

дионером», а «основной целью всей жизни Ленина — общечеловеческое благо»¹.

Дилемма между классовым и народным, между классовым и общечеловеческим, диалектически разрешаясь в самой жизни, подтверждает правильность теоретического решения ее в эстетическом кодексе Ленина, где стоят рядом два принципа, дополняющие и развивающие друг друга, связывая воедино истинную свободу новой, социалистической литературы с партийностью — народностью — общечеловеческостью².

Стать мастером такой литературы нельзя, не решив проблемы выбора. И Вы, господин профессор, совершенно правы, когда, противореча тому, что говорится в начале Вашего первого письма о полной якобы независимости большинства западных писателей «от заведомого подчинения теории, доктрине или политическим внушениям», в конце его подчеркиваете: проблема выбора — одна из самых сложных, которые приходится решать. Приходится именно решать. И в этом плане партийность, если ее брать в эстетическом преломлении, не есть нечто внешнее, чем можно «овладеть», проштудировав популярные марксистские книги и, как это изображают многие «советологи», организационно связав себя с Коммунистической партией. В действительности все обстоит не так. Можно состоять в рядах партии и никогда не подняться до вершин подлинно партийного искусства. («...Понять, освоить политически еще не значит освоить художественски», — справедливо утверждал А. Толстой³.) И наоборот, можно формально не состоять в рядах Коммунистической партии и создавать по-настоящему партийные книги, как создавал их в годы советской власти В. Маяковский. Повторяю, партийность в ее глубинном выражении — социалистическая идея, слившаяся с эмоцией и поэтому сказывающаяся и в самом видении писателем действительности, и в ее художественном воссоздании, и в ее оценке. Разумеется, как всюду в жизни, тут тоже возможны взаимные переходы, развитие, усиление или, наоборот, ослабление и даже угасание.

¹ «Коммунистический Интернационал», 1920. № 12, стб. 1928 и 1933.

² Ср.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104, и «В. И. Ленин о литературе и искусстве», «Художественная литература», М. 1969, стр. 663.

³ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 13, Гослитиздат, М. 1949, стр. 311.

Пути к подлинной партийности многообразны. Но во всех случаях обязательно превосходное знание художником жизни, неподдельный интерес его ко всему происходящему вокруг, к бытию, положению, чаяниям, стремлениям самых широких народных масс, к их историческому предназначению и действию.

Конкретный анализ творчества, исследуемого в его развитии, показывает, что выход на позиции подлинной партийности развязал руки советским писателям, помог им освободиться от сковывавшей их «цеховщины», выражавшейся и в тематическом, и в жанровом, и даже стилевом однообразии. Бесконечно расширились горизонты творчества Ф. Гладкова и Вс. Иванова, Л. Леонова и А. Малышкина...

С неотразимой искренностью об этом говорили сами писатели на своем первом съезде в 1934 году. Характеризуя одну когорту писателей, пришедших в литературу прямо из грозных бурь революции, Вс. Иванов рассказывал, как некоторые из них, написав по одной-другой революционной книжке, вдруг угодили затем в сети буржуазной литературы с ее призрачным новаторством, формализмом и так называемой «беспартийностью... особого высокого искусства» и — «за наивность своего мышления расплатились тягчайшими потрясениями»¹.

Не только Ваши «советологи», но и многие советские историки порой забывают об этом. Говоря о буйном цветении литературы в 1920-е годы, они почему-то не рассказывают о периоде обескураживающих неудач, пережитом Вс. Ивановым после «Партизан» и «Бронепоезда 14-69», Л. Сейфуллиной после «Перегной» и «Виринеи», Ю. Либединским после «Недели», не объясняют, почему вообще «не состоялись» многие писатели. Между тем одну из причин этого бесстрашно раскрыл Вс. Иванов в цитированной выше речи. «Мы должны, — говорил он, — непрестанно учиться, мы должны передать свой опыт молодым писателям, которые должны избежать ошибок, которые мы совершили в начале нашей работы, то есть избежать беспартийности»².

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет», ГИХЛ, М. 1934, стр. 229.

² Там же, стр. 230. См. аналогичные признания Вл. Лидина, Ю. Олеша (стр. 218, 236). Ср. также выступления М. Шолохова, В. Катаева на Втором съезде писателей СССР («Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—26 декабря 1954 года. Стенографический отчет», «Советский писатель», М. 1956, стр. 164—165).

Это утверждают сами писатели. И если мы серьезные ученые, господин профессор, мы не можем не считаться с их опытом.

Кстати, размышляя над проблемой партийности в литературе, я, как автор нескольких книг о Горьком, не могу не напомнить, что в нашей истории отрицание ее неизменно соединялось с попытками отрицать талантливость, развенчать, забросать грязью Горького. Таковы статьи Д. Философова, З. Гиппиус, Д. Мережковского и многих других о «конце Горького», над чем так издевался Леонид Андреев. Одну из своих статей Эллис (Кобылинский) вызывающе озаглавил «Еще о соколах и ужах». В ней утверждалось: «Поэт должен одинаково презирать оба лагеря... Для поэта не должно быть партий, классов, программ, параграфов... Поэт везде и всегда *отверженец*; он это должен знать, в этом его высшая гордость»¹. Для себя же автор все это считал необязательным, в частности, презирал он почему-то только один лагерь — революционный. Не потому ли, что представители другого, противоположного лагеря субсидировали журнал, плативший ему гонорар?

Вспоминаю я об этом, господин профессор, потому, что, ополчаясь против принципа партийности, современные американские «советологи», мягко выражаясь, почти дословно повторяют то, что говорили русские декаденты из журнала «Весы», альманахов «Факелы» и «Перевал». Не стесняются они пользоваться кое-чем и из статей Н. Бердяева, П. Струве, печатавшихся в «Полярной звезде». Но совершенно бессильны прибавить что-либо новое, свое к репутации, взятому оптом напрокат и уже истрепанному до дыр: партийность — полицейское насилие над художником, «иго и цепь», художник не зависит от общества, не зависит от каких-либо нравственных идеалов, не..., не..., не...

Нет нужды возвращаться к критике этих банальных аргументов. Напомню лишь одну деталь. Возглавлявший в 900-е годы русских декадентов В. Брюсов, возмущаясь требованием Ленина сделать литературу частью общепролетарского дела, писал: «Но если мы и согласимся, что общепролетарское дело — дело справедливое, а «денежный мешок» — нечто постыдное, разве это изменит *степень* за-

¹ «Весы», 1908, № 7, стр. 57.

висимости? Раб мудрого Платона все-таки был рабом, а не свободным человеком»¹. До сих пор это один из самых любимых аргументов в руках тех, кто выступает против партийности. Пуская его в ход, они, однако, не замечают, что выдают себя с головой, поскольку не мыслят никаких иных взаимосвязей и взаимовлияний, кроме рабских. Они даже и не догадываются о том, что возможны, необходимы такие взаимоотношения, когда и отдельный человек, и партия, класс, народ в равной степени творцы, а не рабы единого исторического дела.

По Вашему утверждению, господин профессор, в пределах партийности, или, как Вы выражаетесь в конце письма, «в пределах монолитной литературной догмы, мало остается места для выбора». Исходя из этой догмы, Вы упрекаете и наше литературоведение, и всю социалистическую литературу в том, что они якобы обречены на однообразие. Это — именно догма «советологии». И Вы повторили ее почти механически, не заметив, что в этом же самом письме, несколькими страницами выше, утверждали: «В Вашей защите социалистического реализма обнадеживает (encouraging) та степень допустимости (degree of permissiveness), с какой допускается использование различных приемов и влияний... В свой канон Вы даже допускаете романтизм, то есть социалистический романтизм»². К сожалению, однако, Вы, как видно, готовы быстро забрать назад правой рукой то, что разрешили левой...»

¹ «Весы», 1905, № 11, стр. 62.

² Говоря о «допустимости», Вы преувеличиваете мои заслуги. В книге лишь опровергается одна из легенд «советологии» о жесткой нормативности социалистического реализма, созданная вопреки той временной рабочей истине, которая была выработана на Первом съезде советских писателей. Горький, Фадеев, Шолохов, Леонов, советские теоретики не пересматривали ее. Из нее исходят и писатели, критики, эстетика в странах социалистического содружества. Приведу хотя бы один факт. Видный деятель социалистической культуры в ГДР Александр Абуш не устает повторять: «...Мы стоим за любую манеру повествования, которая способна дать наивысшее художественное воплощение изображаемого материала. Однако догма о «новой манере повествования», обоснованная мнимой структурной многослойностью капиталистического общества, — это проявление буржуазной идеологии. Такая мистификация общественно-личных взаимоотношений имеет целью лишить писателей и художников возможности познать и широко воплотить «формируемое общество» государственно-моно-

Оставляя сейчас в стороне вопрос о романтизме, как сугубо дискуссионный, хочу обратить Ваше внимание на несоответствие этих утверждений действительному положению в самой нашей литературе, обладающей редким разнообразием не только индивидуальных талантов, но и несходством приемов художественного творчества. Однако Ваши утверждения необъективны и с позиций теории. Как Вам должно быть известно, Ленин особенно высоко ценил «самый трезвый реализм» толстовского типа. Но он любил и не раз перечитывал «Фауста» Гете, стихи Г. Гейне, «его преимущественным благорасположением» пользовался Тютчев; ему нравились такие произведения социалистического реализма, как повесть «Мать» Горького, и такие произведения социалистического романтизма, как «Песня о Буревестнике» того же Горького.

полистического капитализма в Западной Германии и сделать его тем самым действительно непроницаемым.

Эта констатация отнюдь не оспаривает правомерности усилий такого мастера, как Всеволод Мейерхольд, который вместе со своим «раскованным театром» в 20-е годы вел на советской сцене поиски новых возможностей художественного познания мира. Она также не оспаривает значительности далеко идущего стремления Эрвина Пискатора расширить мир сцены, используя диапозитивы, кино, кошвейер и другие технические средства для более реалистического изображения нашего повседневного мира, ведь и Брехт перенял немало приемов Пискатора. Не противоречит нашей констатации и манера повествования, сказочно сдвигающая все плоскости времени, к которым прибегла Анна Зегерс в «Прогулке мертвых девушек», так как это позволяло ей, несмотря на сжатый объем, дать впечатляющее изображение многих слоев немецкого народа, показать вину одних и стойкость других в годы фашизма. Не противоречат ей, собственно говоря, и не получившие в дальнейшем развития эксперименты Джона Дос Пассоса, который в середине 20-х годов, стремясь оживить манеру повествования, использовал некоторые приемы кино, свободное скольжение по различным плоскостям и включал в художественный текст документацию, чтобы более реально отразить изменения времени. И еще один свежий пример: в «Актовом зале» Германа Канта оригинальная форма, избранная автором, соответствует его литературному замыслу.

Во всех случаях решающим является следующее: что это — самоцель или средство более глубокого проникновения в мир силой искусства? (Цит. по сб. «Верность правде жизни. Литературоведение и критика в ГДР о художественном творчестве», «Прогресс», М. 1969, стр. 27—28. Ср. решение этой проблемы: Б. Сучков, Ленинизм и современный литературный процесс.— «Коммунист», 1969, № 10, стр. 35).

Уже сами по себе эти факты разрушают построения «советологов» насчет унифицирующих тенденций марксистско-ленинской эстетики.

Можете заметить, что иногда в нашей научной литературе давалось несколько упрощенное толкование принципа партийности. Можете назвать даже произведения, которые никак не согласуются с тем, что сказано о партийности вот в этом моем ответе. Но ведь это — совсем, совсем другое дело.

Вот здесь, пожалуй, уместно ответить на тот частный вопрос, который Вы, господин профессор, поставили в связи с «Новым миром» и последним романом Вс. Кочетова.

Отвечая на Вашу полную откровенность такой же полной откровенностью, скажу: с позиций нашей партийности особенно уязвима была литературная критика в «Новом мире». На мой взгляд, отдельные сотрудники журнала не то что пытались служить двум богам, нет, они служили нашему богу, но не без невольной, может быть, надежды понравиться и вашему, в результате плюс на минус давал политический минус. Об этом я и заявил откровенно в своей книге. Вы возмутились и... стали «читать в сердцах»: «Можно только предполагать, что Вы одобряете последний гнусный роман Кочетова...» Вы пошли еще дальше, заподозрив меня в посягательстве на свободу писателей, давших возможность своими произведениями наживать капитал политическим спекулянтам из Вашего мира. Мне, господин профессор, ясны причины появления таких произведений, понятно также, почему они не очень чистыми путями были вывезены из нашей страны и объявлены величайшими произведениями века. Но мне совершенно непонятно, почему Вы, с такой легкостью обвиняя нас в посягательстве на «свободу выбора» писателя, который нравится Вам, так легко обнаруживаете свою склонность предельно ограничить и даже ликвидировать всякую «свободу выбора», коль скоро речь заходит о писателе Вам неугодном? Мне показалось, что в данном случае Вы даже теряете равновесие и замахиваетесь уже не только на литературу нашу. Дочитывая Ваше первое письмо, невольно вспоминаешь слова Плеханова: «Я решительно утверждаю, что те, которые упрекают меня... в посягательстве на чью-то *свободу*... обнаруживают чересчур узкое понимание той самой свободы, во имя которой

они меня обвиняют»¹. Посмотрите, Вы даже начисто забыли здесь о литературе, о предмете нашего спора. И это только лишний раз подтверждает старую истину: так называемая буржуазная беспартийность — худшая форма партийности. Вы вызываете меня на чисто политический спор. Готов и к нему. Но давайте, господин профессор, лучше закончим дискуссию о литературе.

Поговорив о нашей партийности, обратимся теперь к партийности вашей. Луис Симпсон, Ваш соотечественник, автор известной книги стихов «В конце открытого пути», писал 28 декабря 1969 года в еженедельнике «Нью-Йорк таймс бук ревью»: «Нетрудно предугадать, как оценит того или иного поэта книжное приложение к «Нью-Йорк таймс» или «Эвергин ревью». Вопрос не в том — «кто он такой?», а — «из наших ли он?». Создаются определенные репутации, на них делаются ставки, их защищают. Кому есть дело до самой поэзии? Кто обращает внимание на индивидуальности?» Вы будете это оспаривать, господин профессор?

Есть глубокий смысл в том, что именно в «Рассуждениях аполитичного» Т. Манна, на которые до сих пор любят ссылаться защитники беспартийности в искусстве, содержатся такие слова: «Антиполитика — это тоже политика»². Напомню также, что тот же Т. Манн и в той же книге, защищая а priori право художника быть вне политики, вместе с тем иронизировал по поводу стремления Р. Роллана в годы первой мировой войны занять позицию «над схваткой». Он писал: «Не является ли «над схваткой» наивной и невозможной претензией в нынешней Европе? Разве есть сейчас непартийность, надпартийность, «нейтральность» у людей духа в нейтральном или воюющем мире?.. И как может Ромен Роллан всерьез верить, что он стоит над толпой?..»³ Вы будете доказывать, что мы живем сегодня в менее сложном мире, господин профессор?

В книге «Социалистический реализм и современный литературный процесс» утверждается, что буржуазная партийность («беспартийность»), поскольку она входит в искусство, калечит и портит его. Можете ли Вы отрицать, что в прозаических и драматургических произведениях

¹ Г. В. Плеханов, Соч., т. XVII, Госиздат, М. 1924, стр. 4.

² Th. Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, Frankfurt/Main, 1956, S. 385.

³ Там же, стр. 136.

ирландца Самюэля Беккета, в которых он, по определению Нобелевского комитета, «достиг вершины в раскрытии нищеты современного человека», — что в этих произведениях люди представлены куда более примитивными, плоскими, чем они есть в действительности? Даже если сделать самую большую скидку на элементы сознательного заострения, упрощения в целях достижения определенного художественного эффекта, то и тогда формула «нищета современного человека» остается очень уязвимой. Не так уж мало видел я людей в своей жизни, разных людей, — в подавляющем большинстве своем они кажутся мне куда более яркими, думающими, воспринимающими мир более драматически, чем самые лучшие герои Беккета. Дж. Б. Пристли, которого Вы, надеюсь, не заподозрите в излишнем оптимизме, писал в статье «Америка: мечты и действительность»: «Правду говоря, с некоторых пор я отношусь к народу Америки с искренним и глубоким сочувствием, — я имею в виду простых, честных американцев, а не кровожадных полусумасшедших подонков (у меня есть основания утверждать, что последних в стране уже переизбыток). Я сочувствую простым, честным американцам, потому что, растерянные, тоскующие или взбешенные, они вслепую пытаются нащупать выход из своих бесконечных и опасных заблуждений»¹.

Или взять напумевшего «Постороннего» Альбера Камю. Это очень интересное произведение. Оно рождает много дум о жизни людей вашего мира. При всем том я лично считаю совершенно справедливым утверждение французского ученого Пьера-Анри Симона, что, стремясь доказать бессмысленность человеческого бытия, всего мира, Альбер Камю в «Постороннем» «облегчил себе задачу тем, что создал человека более безрассудного, чем обычные люди, а мир искалечил значительно больше, чем искалечен наш мир в действительности»².

Не стоит особого труда догадаться, что в большом споре о характере и путях развития социалистических литератур Вы не случайно апеллировали к Альберу Камю, сослались на его «Бунтующего человека» («L'Homme révolté»). Тут Вы опираетесь, как говорится, на подтекст значительно больше, чем на текст: Камю, сделав выбор, ополчился против революции. Не спорю, Камю — большой

¹ «New Statesman», 12/XII 1969 г.

² Pierre Henri Simon, Histoire de la littérature française au XX siècle, t. II, P. 1957, p. 184.

писатель. Не спору также, что его трагическая эволюция не менее поучительна, чем его творчество. Скажу больше: тот мир, который Камю так ненавидел, но перед силой которого в конце концов не только не устоял, но и, по верному замечанию Ф. Жаксона, бросая вызов, в то же время решил «оставаться вечно возмущенным рабом по отношению к своему хозяину»¹, — этот мир, этот хозяин и в дальнейшем либо приручит, либо вынудит пойти на компромисс, либо согнет, либо, наконец, переломит еще не одного талантливого человека. Что же касается существа книги Альбера Камю, направленной против революции (в том числе и французской 1789—1793 гг.), против людей, соединяющих возмущение с определенным действием, то я, человек, воспитывавшийся на таких произведениях, как «Политическая история Французской революции» А. Олара, и на таких, как «Десять дней, которые потрясли мир» Д. Рида, считаю историческую часть ее дилетантской, не опровергающей ни одного факта, ни одного аргумента, общепризнанных даже среди буржуазных ученых, а вторую часть — плодом его некомпетентности в философии, как справедливо сказал Ж.-П. Сартр самому Камю. И вот еще что: люди, развенчивающие свою прошлую, свою первую любовь, чаще всего оказываются ниже ее. Печальной этой участи не избежал и Камю.

Гораздо важнее, на мой взгляд, что рядом с этим не прерывается, а, наоборот, все набирает силу другой процесс — процесс движения все большего числа талантливых людей к социализму. Он, этот процесс, начался не сегодня. Вспоминается давний эпизод. В 1906 году некто Вергежский, сотрудник кадетской газеты «Речь», воскликнул: «Мне страшно, когда искусство так близко подходит к социализму!» Это восклицание вызвало ответную реплику Луначарского: «Ну еще бы! А нам — радостно!»²

Нам радостно оттого, что не только близко подошли к социализму, но и перешли на его позиции М. Горький и В. Маяковский, А. Толстой и М. Шолохов, Б. Брехт и И. Бехер, Л. Стоянов и Д. Димов, Л. Кручковский и Ю. Тувим, А. Барбюс и П. Элюар, Н. Хикмет, П. Неруда, Ж. Амаду... У нас вышла интересная книга, в которой совершенно конкретно и очень тонко прослеживается обновление поэзии Маяковского, Элюара, Арагона, Бехера,

¹ «Les temps modernes», 1952, mai, № 79, p. 2077.

² «Вестник жизни», 1907, № 2, стр. 111.

Брехта, Тувима, Незвала, Хикмета, Неруды в процессе их перехода на позиции социализма¹. И Бехер, если воспользоваться наблюдением Т. Манна, сумел добиться замечательного синтеза «формы и революции». Отличное стихотворение «Высоко небо над полем боя», построенное на контрастных ассоциациях с известными толстовскими образами и картинами, позволяет ощутить это почти физически. Общеизвестна реформаторская роль Назыма Хикмета в турецкой литературе. «Он сломал все то, что для нас было святым в искусстве», — с признательностью писал о нем Орхан Сейфи. Специалисты говорят о могучем обновляющем существе поэмы «Цветы Польши» Ю. Тувима, кстати, созданной во времена скитаний поэта по американскому континенту. Под поэмой авторская пометка: «Рпо-де-Жанейро, ноябрь 1940 — Нью-Йорк, июнь 1944». С колоссальным размахом рисуя в поэме «человека честного труда» — крестьянина, рабочего, поэт утверждает его как единственного подлинного хозяина страны, земли:

Приди, Справедливое! Правь, Рабочее!
Подписывай приговор: Черноземное!

Знаете, господин профессор, мне очень повезло в жизни: однажды я не только пожал руку Полю Элюару, но и беседовал с ним. Он неожиданно вошел в вестибюль Института мировой литературы хмурым зимним днем и... сразу стало как-то светлее. Он стоял и улыбался, — седой человек с тонким лицом. Оно, это притягивающее к себе лицо, было очень земным и вместе с тем просветленным, полным доброты и достоинства.

Таково же лицо поэзии Поля Элюара в его произведениях, написанных в период, когда он поднимался «от горизонта одного к горизонту всех» и когда так формулировал свой эстетический идеал: «правда красоты и красота правды, и все к вящей радости разума», «правды, ничем не прикрытой и очень бедной, и жгуче пламенной, и всегда прекрасной». Как это точно выражает самое существо его произведений «Свобода», «Слово о силе любви», «На вершине человеческой лестницы», «Габриэль Пери», «Все сказать...», «Образ мира»! Вот — примеры настоящей, большой поэзии, в которой ясность, определенность выбора не исключает, а предполагает общечеловечность в самом глубоком и лучшем значении этого понятия.

¹ Сб. «Поэзия социализма», «Наука», М. 1969.

Гаэтан Пикон, убежденный теоретик модернизма, не скрывает, что в своих вершинных образцах поэзия Поля Элюара противостоит модернистской поэзии с ее безличием и безразличием, с ее распылением образов. И, надо отдать должное его мужеству, признает, что стихи Элюара — не вчерашний день поэзии, а «драгоценный источник, что удовлетворит нашу жажду завтра». Критик идет еще дальше, высказывая острые сомнения в отношении модернизма и всех других течений, стремящихся любой ценой к формальной новизне. «Быть может,— говорит он,— следует поставить под сомнение ту эстетику обгона (*esthétique du dépassement*), на которой построено большинство наших суждений»¹.

Не меньше мы радуемся и тому, что так близко подходили к социализму И. Франко и Л. Украинка, А. Франс и Р. Роллан, Т. Драйзер и Э. Хемингуэй... Я не хочу сказать, что они были социалистическими реалистами, а лишь отмечаю благотворное влияние идей социализма на их творчество.

Наконец, нас радует и то, что сегодня наблюдается в Вашей стране, не только среди писателей. Мое общение с учеными, студентами, учащимися США позволяет мне разделить мнение Герберта Аптекера: «Никогда за последние тридцать лет не было столь серьезного, глубокого и широкого интереса к марксизму, социализму, который проявляется сейчас в американских колледжах, университетах, научных учреждениях и среди лиц свободных профессий»². Неужели Вы, господин профессор, думаете, что это впоследствии не скажется на судьбах и американской литературы?

Надеюсь, в этой заключительной части моего письма Вы найдете ответ на Ваше утверждение, будто мы навязываем кому-то социализм и социалистический реализм, проявляя «худший вид культурного империализма (*worst form of cultural imperialism*)». «Пришло время,— утверждаете Вы,— положить конец литературному великодержавию (*literary triumphalism*) и занять свое место в семье народов, гордясь своими творческими убеждениями, но понимая также, что другие народы имеют право на свои».

Эти слова Вы должны были адресовать не нам, а скажем, авторам созданной в годы второй мировой войны

¹ Gaëtan Picon, *L'Usage de la lecture*, P. 1960, p. 103.

² «Проблемы мира и социализма», 1966, № 10, стр. 31.

трехтомной «Литературной истории Соединенных Штатов», — они не только открыто провозглашали литературное великодержавие США, но и заявляли: «До тех пор пока существуют США, сохраняется надежда, что народы Старого Света могут быть спасены от самих себя»¹. Некоторые из них твердят это и до сих пор. Мы же, сохраняя непреклонную веру в свои творческие убеждения, считаем, что не великодержавие, а всесилие идей социализма приводит все больше писателей на наши пути. В конце концов все литературы станут социалистическими. Это будут совершенно самостоятельные, глубоко национальные, но внутренне родственные литературы, гармонизируемые в единое, бесконечно разнообразное, эстетически совершенное целое идеями социализма — основой и душой подлинно общечеловеческой культуры. Позволю себе закончить наш спор словами писателя, изучению которого отдал так много сил и времени:

«Для меня нет решенных вопросов, нет незыблемых истин, кроме одной: человечество есть неиссякаемый источник творчества. И когда оно, овладев всем опытом прошлого и настоящего, равномерно распределит в мире все плоды своей духовной работы, создаст условия для свободного и всестороннего развития личности, — оно испытает радости, нам неведомые, обогатит планету нашу красотой, нами немислимой»².

Еще раз благодарю Вас за обстоятельные письма.

Май 1970 г.

¹ «Literary History of the United States», N. Y. 1953, p. 215.

² М. Г о р ь к и й, Несобранные литературно-критические статьи. ГИХЛ, М. 1941, стр. 434.

«ДРАНГ НАХ ОСТЕН» В НОВОМ ИЗДАНИИ

(Заметки о неонацистской литературе в ФРГ)

Открыто неонацистская литература, то есть литература, всецело стоящая на платформе фашистской идеологии, могла бы недавно отпраздновать в ФРГ свой двадцатилетний юбилей. Если в первые послевоенные годы литераторы гитлеровского толка были лишены возможности печататься в Германии, то уже к 1949 году, к моменту образования западногерманского государства, когда была отменена система лицензий от оккупационных властей на печатные издания и фактически отпал (и без того непоследовательный и весьма снисходительный) антифашистский политический контроль над прессой, к этому моменту почти все нацистские литераторы оказались в сборе и в полной боевой готовности. Достаточно было в 50—60-е годы полистать издательские и книготорговые каталоги или бросить взгляд на витрины книжных магазинов, чтобы убедиться, что процесс реставрации фашистской литературы по существу завершился. Ветераны «национал-социалистской письменности» беспрепятственно выбрасывают на западногерманский книжный рынок свою новую продукцию книгу за книгой, и даже не дожившие — как пелось некогда в «Песне Хорста Весселя» — «духом своим маршируют в наших рядах». Их старые и самые гнусные книги переиздаются, рекламируются, расходятся все новыми тиражами во славу «немецкого литературного континуума».

Разумеется, не эти книги, не эти писатели представляют современную духовную культуру Германии в мировом общественном мнении. Не на них сосредоточен интерес, не они вызывают споры в литературной среде, у критиков, в мире просвещенных читателей. Литература ФРГ — как в самой стране, так и за границей — символизируется именами Генриха Белля и Гюнтера Грасса, Ганса Вернера Рихтера и Ганса Магнуса Энценсбергера, Зигфрида Ленца и Мартина Вальзера... Это — писатели возмущенной совести: проклятие фашистского прошлого и его по сей день не преодоленные последствия породили в

их душах ту неумолкающую тревогу, которая является главным нравственным стимулом их гуманистического творчества. Именно в их произведениях заключена идейно-художественная ценность современной западногерманской литературы.

В отличие от них неофашистская писанина как эстетическое явление за редкими исключениями равна нулю. Она представлена по преимуществу кликой амбициозных и крикливых демагогов, бесталанных, надутых ложным пафосом сочинителей. В западногерманской печати нередко раздаются голоса писателей и публицистов, указывающих на низкопробный характер неонацистской литературы. Она, дескать, настолько безвкусна и примитивна, настолько пошла, что было бы бессмысленно придавать ей какое-либо значение. Ни один серьезный критик не принимает эти поделки всерьез. Все это, положим, так, но население ФРГ состоит не только из критиков, есть миллионы читателей, относящихся к этим книгам всерьез. Это — массовая литература, которая расходуется огромными тиражами в дешевых изданиях, через иллюстрированные журналы, через газетные киоски и платные библиотеки. По поводу этой «литературы» прогрессивный западногерманский критик Гейнц Брюдигам справедливо замечает: «То, что среди «правопишущих» нет ни Брехта, ни Генриха Манна, ни даже какого-нибудь маленького Гюнтера Грасса, может служить лишь очень небольшим утешением. Ибо их влияние — к сожалению! — больше, чем влияние Брехта или Генриха Манна»¹.

Антихудожественность книг Э. Керна или Э. Франка, возможно, даже осознается самими авторами, но мало их смущает. Творения коричневой музыки рассчитаны не на знатоков и ценителей и вообще не на читателей с развитым вкусом и высокими эстетическими запросами, а на то мещанское быдло, которое и прежде составляло массу восторженных поклонников Гитлера и которое так подвержено — что уже проверено историческим опытом! — воздействию низменных эмоций и с примитивным трактирным пафосом провозглашаемых националистических и человеконенавистнических фраз.

Количественный рост и массовость распространения неофашистской литературы, связанные с вызывавшей тре-

¹ Heinz Brüdigam, *Der Schoss ist fruchtbar noch*, Frankfurt/Main, 1965, S. 10.

вогу общей активизацией праворадикальных политических сил в ФРГ, привлекли к себе в последние годы внимание ряда исследователей. Появились серьезные, богатые по материалу, антифашистские по своей концепции работы Франка Вагнера, Гейнца Брюдигама, Ганса Гельмута Кнюттера и Курта П. Таубера. Но при всех достоинствах этих книг некоторые из них оставляют не до конца проясненным вопрос о самом предмете исследования. Что такое неофашистская литература? Каковы определяющие признаки и границы этого явления?

Эти вопросы иногда остаются без ответа, для чего есть объективные основания. Строго и точно очертить границы современной неофашистской идеологии нелегко. В некоторых случаях такое стремление может даже показаться пенужным и недальповидным педантизмом. Ибо фашизм подобен ядовитому растению, разбрасывающему свои семена в большом радиусе вокруг себя. Общественная опасность и вредоносность неонацистской идеологии (и следовательно, литературы) заключается не только в ее способности непосредственно оказывать растлевающее влияние на обывательские массы, но и в ее способности отравлять другие источники и средства массовой информации, не собственно фашистские, и влиять через них.

Так, например, бульварное чтение, наспех изготавливаемое бойкими ремесленниками вроде Конзалика на потребу мещан, сроду не прикасавшихся к серьезному чтению, дешевые (во всех смыслах) «шпионские», «полицейские», «военные», «спортивные» и прочие романы — вся эта массовая литература, строго говоря, не может быть сведена к постулатам нацистской идеологии, но некоторые наиболее примитивные и легко усвояемые фашистские идеи (прежде всего воинствующий антикоммунизм и антисоветизм) в ней прочно укоренились и через нее, капля за каплей, источаются в мозги многомиллионных читателей этих макулатурных изданий.

Другой пример. Правокатолическое, консервативно-клерикальное направление в западногерманской литературе не следует отождествлять с неонацизмом. В идеологии этого направления есть свои специфические черты, не совпадающие с «национал-социалистским мировоззрением». Но если произвести качественный анализ того, что проповедуют в своих романах и повестях столь благочестивые писатели-католики, как Эдцард Шапер или Иозеф Мартин Бауэр, то окажется, что и они многое почерпнули из нео-

фашистского идейного багажа. Наличие таких точек соприкосновения сказывается не только в области литературы, но и в том взаимном политическом притяжении, которое наблюдается в последние годы между партиями ХДС — ХСС и НДП, между Штраусом и фон Тадденом.

Итак, политическая и идеологическая опасность западногерманского неонацизма заключается в том, что он, в определенных условиях, может оказаться и оказывается — по своим связям и контактам, по диапазону своего влияния, по своей способности трансформироваться, действовать под чужой маской или «вступать в долю» с другими, не собственно фашистскими элементами, — оказывается шире самого себя, оказывается скрытым ядром целого конгломерата темных реакционных сил.

В трактовке вопроса о сущности современной неонацистской идеологии встречаются две одинаково неосновательные крайности. Одни авторы с легкостью зачисляют по ведомству неонацизма любого писателя и любое произведение, в которых высказываются те или иные реакционные политические идеи. Другие, напротив, готовы признать неонацистскими (или, как принято иногда говорить, «праворадикальными», «правозэкстремистскими») лишь такие книги и таких литераторов, которые вполне апологетически, без малейших критических оговорок относятся к гитлеровскому прошлому, то есть к теории национал-социализма и к общественной практике Третьей империи. Между тем таких ортодоксальных гитлеровцев, у которых даже катастрофа 1945 года не вызвала никаких критических мыслей о фашистской Германии, было не так уж много. Урок истории был настолько сокрушительным, что остаться глухим к нему могли лишь люди, совершенно уникальные по своей невосприимчивости.

Из послевоенных писаний даже самых заядлых нацистских литераторов легко может создаться впечатление, что они ревизуют свою идеологию и подвергают критическому пересмотру фашистские догмы гитлеровских времен. Некоторые из них лишают ореола святости личность фюрера. Вильгельм Плейер клеймит довольно крепкими словами «гитлеровщину, ядром и раковой опухолью которой являлся фюрерпринцип»¹, а Эдвин Эрих Двингер устами своего персонажа высказывает даже предположение, что поведе-

¹ Wilhelm Pleyer, *Europas unbekanntes Mitte*, München — Stuttgart, 1957, S. 236.

ние Гитлера представляло собой клинически точную картину сифилиса и прогрессивного паралича¹. Другие писатели-фашисты сокрушенно признают ошибочной практику геноцида и так называемого «окончательного решения» еврейского вопроса, то есть поголовное истребление евреев: во всяком, мол, даже хорошем деле нужна мера, и вообще неумеренное усердие в этом щепетильном вопросе принесло гитлеровской Германии больше политического вреда, чем пользы. Так рассуждает, в частности, П. Клейст. Встречаются и другие виды фашистской «самокритики».

Самая важная и в высшей степени симптоматичная в современных послевоенных условиях «поправка» к нацистской идеологии старого гитлеровского образца заключается в следующем. Национал-социализм воевал — и не только с помощью танков и артиллерии — на два фронта: против марксизма-коммунизма-большевизма и против «плутократического», «либерального» капитализма. Разумеется, первый фронт для фашизма, как террористической диктатуры монополистического капитала, имел решающее значение, именно в этой борьбе проявлялась прежде всего общественно-историческая сущность гитлеризма. Но и на втором фронте идеологических и пропагандистских «боевых действий» огонь также никогда не стихал.

В этом смысле современный неофашизм существенно отличается от ортодоксального гитлеризма. Война на два фронта была безнадежно проиграна, что дошло до сознания даже самых тупых нацистов. Чтобы германский фашизм мог сохранить какие-то перспективы в будущем, необходимо было сделать выводы, внести соответствующие коррективы в идеологию или, во всяком случае, в тактику: во-первых, ликвидировать «антиплутократический» фронт и, напротив, принять участие в европейской и атлантической «интеграции», включиться в качестве верного союзника в западное сообщество, постараться доказать свою полезность и преданность НАТО и, во-вторых, в своем антикоммунизме и антисоветизме подняться до столь высоких нот, чтобы тому же самому Западу стало ясно, что в этом деле нет никого более верного и надежного, нежели они, фашисты.

Такой вывод из уроков второй мировой войны нацисты извлекли сразу же по ее окончании. Известный нацистско-

¹ См. Edwin Erich Dwinger, Wenn die Dämme brechen, Frankfurt/Main — Überlingen am Bodensee — Berlin, 1950, S. 11.

милитаристский писатель, один из самых официальных и высокопоставленных литераторов Третьей империи Вернер Боймельбург в изданной в 1952 году «хронике второй мировой войны» — «Годы без пощады» — оплакивал несостоявшийся союз Гитлера с западными державами и утверждал, что в результате единственным победителем во второй мировой войне оказался Советский Союз и коммунизм. Исторические итоги второй мировой войны Боймельбург формулировал следующим образом: «В военном отношении Запад и Восток совместно выиграли войну против Центральной Европы, но в политическом отношении Запад войну проиграл в Тегеране и Ялте»¹.

Для того чтобы наверстать трагически упущенное во время второй мировой войны, необходимо сейчас объединить силы ФРГ и западных капиталистических держав для совместного удара по большевистскому Востоку — такова в принципе ориентация германского правого экстремизма на современном этапе. Правда, надо сказать, проатлантическая линия неонацистским литераторам дается с трудом и часто проводится неуклюже и непоследовательно. Фашистские головы, тесанные из доброго германского дуба, плохо приспособлены к быстрым и гибким маневрам и перестройкам. Им не так-то легко освободиться от укоренившегося чувства неприязни к «наследственным врагам», французам и англосаксам, от расистско-националистической спеси старого гитлеровского толка. Книги Ганса Гримма, Ганса Венатира, Курта Цизеля, Эриха Керна и других написаны с позиций национального превосходства над новоявленными союзниками из «западного сообщества». В этих писаниях нередко сказывается не только критическое и поучающее, но и снисходительно-высокомерное и даже презрительное и враждебное отношение к бывшим «плутократам». Почти каждая из этих книг несет на себе следы не всегда успешной борьбы автора с самим собой, со своим косным старофашистским естеством.

Среди определяющих признаков, констант неонацистской идеологии (к которым относятся утверждение авторитарно-элитарного принципа государственного управления, демагогически декларируемое или исполненное иллюзорной веры стремление к «народной общности», агрессивный

¹ Werner Beumelburg, Jahre ohne Gnade, Oldenburg, 1952, S. 408.

национализм, в большинстве случаев дополняемый расизмом, интеллигентофобия и ненависть к интеллекту, к рациональному, логическому и критическому способу мышления и пр.) на первом месте стоит воинствующий антикоммунизм и его специфическая форма — антисоветизм. В этом смысле праворадикальные литераторы претендуют если не на монопольное, то, во всяком случае, на совершенно особое положение пионеров и провидцев, которые первыми и очень давно постигли страшные размеры коммунистической опасности, первыми вступили в борьбу с ней и стяжали себе в этой борьбе чрезвычайные заслуги, считают эту борьбу главной миссией своей жизни и своего творчества, всегда в этом смысле были последовательны и безупречны и потому имеют право поучать и наставлять своих — что греха таить! — с опозданием и после тяжких заблуждений примкнувших к ним союзников.

Антикоммунизм и антисоветизм определяют и отношение неонацистских кругов к западногерманскому государству. В течение двадцати лет пребывания у власти в ФРГ правительств Аденауэра — Эрхарда — Кизингера неофашизм находился в очень своеобразном и странном отношении к официальному Бонну. Он считался оппозицией справа, но был оппозицией нежно лелеемой и желанной, ибо полезной. ХДС — ХСС всегда норовили извлечь из этой оппозиции максимальный политический барыш, то демонстрируя в «полюемике» с правыми экстремистами свою демократическую благонамеренность, то ища опоры для своего реакционного курса в «общественном мнении», олицетворяемом ничем не забывшими и ничему не научившимися нацистами. Каждый раз, когда фон Тадден или его предшественники поднимали свой реваншистско-националистический голос на два тона выше, это давало возможность Аденауэру или Штраусу поднять его на один тон. Таково было негласное распределение функций между христианско-демократическим правительством и правоэкстремистскими кругами.

Положение существенно изменилось с приходом к власти «левой коалиции», то есть социал-демократов и свободных демократов. С первых же шагов нового правительства неофашизм объявил ему беспощадную войну. Трезвый внешнеполитический курс и действия, направленные на то, чтобы на основе признания послевоенных европейских реальностей нормализовать отношения со странами социалистического лагеря, были встречены со стороны

НДП в штывы. Первые полосы газеты «Дойче Нахрихтен» запестрели шапками: «НДП организует сопротивление договору о капитуляции» (так фон Тадден именует договор о неприменении силы), «Брандт и Шеель вторично проигрывают мировую войну», «Геноссе Шеель в торжественной обстановке подписывает супер-Версаль» и т. п.

Неофашистские писатели поспешили подхватить и ратрубить в стихах и прозе политические лозунги НДП. В той же газете «Дойче Нахрихтен» в номере от 12 июня 1970 года мы находим такие, например, вирши анонимного нацистского слугителя муз:

Социалисты, коммунисты
На один мотив поют.
Брандт под ручку с Вилли Штофом
Родину распродают.
Но от Мемеля до Мааса
Неделим германский край.
Кто поляков ублажает,
Сволочь тот и негодяй.
Кенигсберг, Бреслау, Данциг
Снова приберем к рукам,
Как бы канцлеры ни звались —
Вилли Брандт иль Герберт Фрамм¹.

Ни в чем не сказывается реваншистская сущность германского неофашизма так крикливо и резко, как в речах его политиков и писаниях его литераторов по восточно-европейскому вопросу.

* * *

Нет ни одного представителя западногерманского коричневого Парнаса 50—60-х годов — будь то Ганс Гримм, Эрвин Гвидо Кольбенхейер или Генрих Циллих, Эрих Керн, Вильгельм Плейер или Роберт Хольбаум, Курт Цизель, Ганс Венатир или Эрнст Франк, — в писаниях которых не звучали бы резкие антикоммунистические и антисоветские ноты. Но у двух ветеранов «национал-социалистской письменности» и активных по сей день деятелей неофашистского литературного движения — Бруно Брема и Эдвина Эриха Двингера — эта тема является одновременно страстью и профессией.

В послевоенных писаниях Брема от публицистической книги «На краю пропасти. От Ленина до Трумэна»

¹ Герберт Эрнст Карл Фрамм — подлинное имя нынешнего канцлера ФРГ, впоследствии замененное им его партийной кличкой «Вилли Брандт».

(1950) и до исторического очерка «Путь к красному Октябрю» (1967) антисоветская тенденция является доминирующим мотивом. Будучи судетским немцем, Брем считает себя по призванию воином, стоящим на переднем крае борьбы против чехов, словаков, поляков и вслед за ними против главной опоры славянских народов — русских. В его ненависти к России, к Советскому Союзу националистические мотивы соединяются и усиливаются сознанием социально-политического антагонизма. Его русофобия принимает поистине бредовые формы. Он не останавливается даже перед утверждением, будто «великая русская литература XIX века от Гоголя до Толстого не выражала по отношению к Западу никаких других чувств, кроме ненависти»¹. Невежество невежеством, но главный источник этих наветов все же в другом: в желании запугать Запад, в сознательном стремлении раскрыть глаза безмятежно дремлющим европейцам на грозящую им с Востока истинную опасность и сплотить их перед лицом восходящей еще к Гоголю и к Толстому «славянской агрессии».

Истории русской литературы и общественной мысли и вообще истории России претендует быть посвященной последняя книга Брема «Путь к красному Октябрю»². Она представляет собой смесь невежества и сознательной фальсификации. Брем рассматривает историю русской литературы как историю преемственно развивавшихся идей о русской национальной исключительности, о превосходстве русского духа над гнилым вырождающимся Западом, о праве Российской империи на всемирное политическое господство. Почти вся русская литература, и прежде всего Гоголь, славянофилы, Бакунин, Достоевский, Толстой, в изображении Брема, были проповедниками панславизма и фанатичными сторонниками великодержавных завоевательных планов русского царизма. Исключение в русской литературе составляли лишь Пушкин, Лермонтов (что объяснялось тем, что в их жилах текла нерусская кровь) и Тургенев, который якобы презирал Россию и мечтал быть немцем. В целом же «националистическая», «империалистическая», «германофобская» русская литература, пользовавшаяся попустительством и пособничеством европейских революционеров и нигилистов вроде Фердинанда

¹ Bruno Brehm, Am Rande des Abgrunds, Graz — Wien — Stuttgart — Würzburg, 1950, S. 9.

² Bruno Brehm, Der Weg zum roten Oktober, Graz — Wien — Köln, 1967.

Лассалья или Георга Гервега, была духовным источником ленинизма, Октябрьской революции и современной «большевистской империи», охватывающей страны Восточной и Юго-Восточной Европы. Вся эта произвольная и основанная на мошенническом обращении с фактами концепция Брема сознательно проецируется им в современность как историческое обоснование политики объединенной, интегрированной, а иначе говоря, антисоветской и антисоциалистической Европы.

Та же мораль, та же идеологическая тенденция лежит и в основе романа Брема «Пусть тогда женщины бастуют!»¹. Это роман о советском атомном шпионаже, о вездесущей всепроникающей советской разведке, имеющей своих тайных агентов в самых секретных учреждениях западного мира. Автор почти не скрывает своих целей: посеять панику, запугать Европу красной опасностью, призвать ее к активным антисоветским действиям. Брем спекулирует при этом на широко распространенных антивоенных настроениях, он взывает к союзу матерей против военной угрозы, нависшей над их детьми, но источником этой угрозы он объявляет, разумеется, не тех, кто лил и льет кровь в Корею и Вьетнаме, а Советский Союз.

Другим, по-своему еще более колоритным антикоммунистом в немецкой литературе является Эдвин Эрих Двингер. В 1915 году драгунский фенрих Двингер попал в русский плен. Свыше шести лет он провел в России, главным образом в Сибири, участвовал в гражданской войне на стороне белых, в рядах разбитой и отступавшей армии Колчака прошел длинный путь от Урала до китайской границы и лишь в 1921 году вернулся на родину. Русский плен и белогвардейская одиссея определили характер всей его последующей литературной деятельности. Романы «Армия за колючей проволокой» и «Между белыми и красными» принесли Двингеру известность. Некоторое знание русского языка и русского быта, помноженное на белогвардейский опыт, делало его в глазах доверчивых и невежественных людей незаменимым «специалистом по Советской России», хотя эти его качества очень быстро устарели, перестали соответствовать советской действительности и превратились в анекдотические реликты безвозвратно ушедшей в прошлое эпохи.

¹ Bruno Brehm, *Dann müssen Frauen streiken*, Graz — Göttingen, 1957.

В годы фашизма Двингер был в зените своей славы. Он был осыпан почестями, был близок к нацистской элите, пользовался личным покровительством Гимmlера, был удостоен звания оберштурмфюрера СС. Ныне этот «оберштурмфюрер запаса» любит выдавать себя за деятеля Сопротивления и рассказывать, как он в комплоте с братьями Штрассерами (лучших свидетелей, чтобы удостоверить его антинацистское алиби, не нашлось!) подготавливал «устранение» Гитлера. Все это более чем сомнительно. Бесспорно зато другое: с приходом Гитлера к власти Двингер отказался от всяких претензий на высокое искусство, от положения «свободного и независимого» художника и целиком отдал свое перо в услужение национал-социалистской пропаганде. В качестве военного корреспондента, готового прославлять любой разбойничий акт гитлеровской агрессии, он, как шакал, сопровождает фашистский вермахт в Испании, Польше, Франции и Советском Союзе¹. То, что он при этом пишет, не имеет никакого отношения к литературному творчеству — он лишь обводит пером пропагандистские прописи, составленные Геббельсом и Розенбергом.

Будучи исправным поставщиком антисоветского материала, Двингер особенно отличился на этом поприще книгой «И бог молчит?.. Отчет и призыв» (1936). Это фальшивка, тенденциозное измышление, загримированное под документально подлинный рассказ... «молодого немца, имя которого, однако, мы по некоторым причинам хотим утаить»². Причины эти, видимо, были достаточно вескими: «молодого немца» вообще не существовало в природе. Тот непоименованный герой, сын крупного немецкого фабриканта, но при этом сам коммунист, который в 1933 году в силу своей партийной слепоты и предубежденности не сумел оценить величия возрожденной национальной Германии, эмигрировал в страну своих заветных мечтаний — Советский Союз, здесь полностью в нем разочаровался и, пережив суровое отрезвление, через несколько месяцев вернулся с повинной на родину и обратился к германскому пограничнику со словами: «Арестуйте и накажите меня —

¹ В оккупированные районы СССР Двингер приезжал с широкими полномочиями по мандату, выданному ему лично Гимmlером. — См. Joseph Wulf, *Literature und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh, 1964, S. 308.

² Edwin Erich Dwinger, *Und Gott schweigt?...* Jena, 1936, S. 11.

я был коммунистом!» — этот герой, якобы подлинное лицо, призванное придать «отчету» абсолютную документальную достоверность, в действительности — искусственная синтетическая фигура, гомункул из колбы антисоветского пропагандистского воображения автора.

Звезда Двингера как специалиста по советским делам не закатилась и после разгрома фашизма. Когда в мае 1945 года он оказался в американском плену, то ему повезло: полковник Герберт Снайдер, в гражданской жизни директор гимназии в штате Аризона, сразу смекнул, что люди с такими антисоветскими заслугами на улице не валяются. Двингер был освобожден и, покровительствуемый американскими оккупационными властями, вернулся к письменному столу. Вскоре издательство Отто Дикрейтера выпустило его роман «Когда прорываются плотины. Гибель Восточной Пруссии»¹, снабдив его на суперобложке рекламным текстом: «Это первая попытка спасения чести немецкого народа в глазах все еще не понимающего его мира... Если немецкий народ и был когда-нибудь в чем-нибудь виноват, то его вина была уже тогда многократно искуплена на Востоке».

Своей первой послевоенной книгой Двингер пытался повторно достичь успеха, который в свое время выпал на долю романа «Между белыми и красными». Он строит повествование на сходных сюжетных мотивах, на сходных приемах. Под напором советских войск прорвались плотины, и в Восточную Пруссию хлынул неудержимый поток дикарей, азиатов, большевистских бестий (подобно тому как он хлынул в колчаковскую Сибирь за четверть века до этого). Обороняясь и истекая кровью, отходят на Запад части германского вермахта, прикрывая обозы, беженцев, помещиков и батраков, профессоров и крестьян, бросивших свои дома и имущество, спасающихся бегством с женами и детьми. Исход немцев из Восточной Пруссии сопровождается хаосом, бедствиями, страданиями, гибелью — красная лава распространяется, все выжигая на своем пути...

Роман Двингера — малоблагодатный объект для эстетического анализа. Важнее обратить внимание на другое, на то, что он сразу определил своеобразие индивидуальной

¹ Edwin Erich Dwinger, Wenn die Dämme brechen, Frankfurt/Main — Überlingen am Bodensee — Berlin, 1950.

позиции писателя в общем потоке послевоенной неофашистской литературы. Это своеобразие заключено в отношении Двингера к национал-социализму, а из этого отношения, в свою очередь, вытекают все частные особенности его политической программы. Вообще-то Двингер высоко чтит «достижения» национал-социализма, рассматриваемые в общей исторической перспективе. Его персонажи с воодушевлением рассуждают о положительном содержании этой доктрины, о том, что она открыла «новые формы руководства массой», что она сумела «перехватить ветер, дувший в паруса большевизма»¹ и т. д. При этом, однако, Двингер не является, или, во всяком случае, он многократно заверяет читателя в том, что он не является заурядным и правоверным гитлеровцем. Мы уже указывали на его более чем непочтительное отношение к фюреру (правда, оно впервые обнаружилось лишь после того, как бывший всемогущий диктатор стал горстью пепла). В этом смысле Двингер разделяет концепцию, которая в то время уже носилась в ФРГ в воздухе и которую двумя годами позже последовательно развил старый сподвижник Двингера Вернер Боймельбург.

Согласно этой концепции в военном поражении Германии, а также во всех преступлениях против человечности, совершенных на немецкой стороне, повинны Гитлер («военный дилетант», «зазнавшийся ефрейтор», «маньяк») и высокие партийные функционеры, но ни в коем случае не генералы и не вермахт.

Итак, о Гитлере Двингер устами своих персонажей высказывается высокомерно и пренебрежительно. Не жалуется он и партийных бонз (вроде гаулейтера Восточной Пруссии Эриха Коха) — карьеристов, шкурников и властолюбцев, озабоченных лишь тем, чтобы греться в лучах начальственного благоволения, и готовых ради этого с легкостью и без колебаний швырнуть в прожорливую топку войны и женщин и детей, а если придется, то и весь немецкий народ. Запах пота возбужденной толпы, вожди без породы и традиций, выбившиеся из трактирщиков или трамвайных кондукторов, все вульгарно-массовое в фашизме — все это претит Двингеру. Здесь как раз и заключена его особая претензия, претензия на известную обособленность от гитлеризма на основе консервативно-аристократического национализма прусского толка.

¹ Edwin Erich Dwinger, Wenn die Dämme brechen, S. 43.

В центре романа «Когда прорываются плотины» стоит как олицетворение Восточной Пруссии и ее элитарной субстанции дворянская семья фон Плесков — полковник, начальник штаба армии, его сын лейтенант, его брат крупный помещик, бывший депутат рейхстага от народно-консервативной партии, сын этого помещика Дитер, нацист-идеалист, функционер-романтик («не от мира сего», «большой ребенок») и другие, а также многочисленная челядь помещичьей четы, конюхи, камердинеры, горничные и прочие. Двингер пытается создать на страницах романа идеальный, по его понятиям, но целиком выдуманный феодально-патриархальный мир, где процветает властное, изнеженное, высокопородное и полное горделивого сознания своей избранности барство, уверенное в том, что их блаженное существование есть единственно возможная форма жизни.

Милый сердцу Двингера сословно-консервативный уклад состоит из господ, холопов и солдат. Господа хороши постольку, поскольку они господа, им и надлежит быть господами, их легитимируют в этом качестве знатность происхождения, имущественное положение и духовный аристократизм. Холопам писатель также не отказывает в своем, правда снисходительном по тону, благоволении, если они — истинные холопы, то есть лишены вздорных социальных претензий, знают свое место и со слезами умиления и преданности целуют барскую ручку. Ну а солдаты, натурально, существуют для того, чтобы, ни в чем не сомневаясь и ни о чем не спрашивая, выполнять приказы и умирать, прикрывая грудью от большевистских варваров столь справедливый и благословенный уклад жизни.

Из сословно-консервативных установок Двингера вытекает ряд особенностей его позиции, выделяющих его среди других германских неофашистов. Так, он не только не поносит антигитлеровскую фронтду в лице заговорщиков 20 июля и не клеймит их именами «изменников» и «предателей», а, напротив, всячески их прославляет и возносит на героический пьедестал. В отличие от большинства правоэкстремистских литераторов, ни одно выступление которых — особенно в первое десятилетие после войны — не обходилось без желчных выпадов против американцев, англичан и французов (за то, что воевали не на той стороне, за то, что после войны судили военных преступников и проводили денацификацию и вообще... за то, что свой своего не познаша), — в отличие от них Двингер не обна-

руживает никакой американофобии. Заговорщиками 20 июля он восхищается именно потому, что в них он видит истинных защитников «европейского», «западного» мира, понимавших тогда то же, что понимает сейчас он, Двингер, а именно: Германия и США — естественные союзники в борьбе со страшным врагом — большевизмом.

Издательство Дикрейтера, как мы помним, обещало читателям, что они за свои пятнадцать марок приобретут «первую попытку спасения чести немецкого народа». Двингер и в самом деле развернул в своей книге широкую кампанию по «спасению чести». Он спасает честь господ, честь холопов, честь солдат. Если верить ему, то во всей Германии запятнали себя виной буквально считанные люди: Адольф Гитлер да еще несколько гаулейтеров, полевых жандармов и судейских чиновников. Как далеко заходит Двингер в своей универсальной спасательной акции, видно из того, что он причисляет к сонму праведников и героев даже гитлеровскую партийную бюрократию и функционеров. Он выводит целую вереницу добродетельных чинов партийной иерархии, воодушевленных высокими идеалами, мучеников, готовых положить голову на плаху во спасение немецкого народа. Таков, в частности, видный партийный функционер Лукас Бергер, эвакуирующий и спасающий от русских танков колонну детей.

Он не погибает, он доводит сквозь все трудности и опасности детей до цели, переправляет их через Эльбу и вверяет заботам англичан. Делая многозначительное лицо и подмигивая, Двингер старается обратить внимание читателя на символическое значение этой сцены: дескать, фашисты-идеалисты, олицетворяющие все лучшее и нетленное, что было в национал-социализме, спасают детей, сиречь будущее Германии, из-под большевистского ига и передают в объятия Запада. Тем самым национал-социализм выполнил свою историческую миссию и уже на пороге смерти успел все же подготовить основы будущего западного союза против неизменного и страшного врага — коммунизма.

Роман «Когда прорываются плотины» дал вполне определенное, антисоветское, направление послевоенному перу Двингера. От этого направления оно уже не отклонялось. Своей фанатической одержимостью Двингер напоминает персонажа одного из своих последующих романов «Потерянные сыновья» капитана Остхофа, именующего себя «Катоном нашего времени». «И поэтому, повторяю,—

задыхаясь от ненависти говорит этот «Катон», — повторяю в сотый, в тысячный раз, за едой, во сне, во время любовных утех: если хотите спасения, Московия должна быть разрушена!»¹

Девиз неофашистского «Катона» мог бы стать эпиграфом к книгам, образующим своеобразную пропагандистскую трилогию: «Генерал Власов. Трагедия одного мятежника», «Они искали свободу. Судьба одного народа», «Потерянные сыновья. Одиссея нашего времени». В этих книгах Двингер неожиданно оборачивается «русофилом», правда русофилом совершенно особого толка. Его герои — преимущественно русские, но уже не страшные большевики-азиаты, которые несут гибель европейской культуре, а мифические русские — патриархальные, богобоязненные, примитивные, «доверчивые дети», которых породила высокомерно-снисходительная фантазия белогвардейца и нациста. Двингер был покровителем и другом предателя Власова, он принимал участие в дворцовых интригах во круг Гитлера, Гимmlера и Розенберга, пытаясь добиться кое-каких политических льгот для власовцев. О Власове, об изменниках родины, вкрапленных в войска СС, Двингер рассказывает всяческие романтизированные небывлицы, кичась при этом своей (не оцененной Гитлером) мудростью и государственным стилем мышления.

Через все три книги проходит сквозной мотив: мотив неиспользованных, якобы упущенных Гитлером возможностей. Что было бы, если бы... Если бы Гитлер не был настолько ослеплен расистскими предубеждениями против русских и вместо политики истребления и порабощения проводил бы более гибкую и терпимую политику, что было бы тогда? Если бы Гитлер преодолел свое высокомерие и недоверие по отношению к русским коллаборационистам типа Власова и предоставил им бóльшие права и самостоятельность, что было бы тогда? Если бы Гитлер так называемую «русскую освободительную армию» не держал в унижительном положении на голодном пайке по вшивым тыловым гарнизонам, а доверил бы ей сражаться на Восточном фронте с большевиками, что было бы тогда?

Конечно, все эти вопросы основаны на ложных посылах, на нелепом предположении, будто за отщепенцами вроде Власова стояли широкие слои советского народа, что

¹ Edwin Erich Dwinger, Die verlorenen Söhne, München — Salzburg, 1956, S. 30.

они простирали руки навстречу Гитлеру, а он упустил этот неповторимый шанс. Впрочем, почему неповторимый? Конечно, Двингеру снятся сладкие сны и желаемое он принимает за сущее, но вопросы, которые он ставит, содержат в себе реваншистский смысл. Выходит, война на Востоке проиграна лишь из-за упрямства и расистского фанатизма Гитлера. Но возможность, которую он не сумел использовать, остается по-прежнему открытой, и все дело в том, чтобы не упустить ее в третьей мировой войне. А об этой третьей мировой войне герои Двингера мечтают уже на исходе второй: «Они не верят, что обойдется без новой, последней войны, напротив, считают, что решающая развязка еще впереди. Они чувствуют себя сторожевым охранением этой новой войны, сражаются уже сегодня как ее выдвинутый вперед разведывательный отряд, одновременно заканчивая нынешнюю войну в качестве ее арьергарда...»¹

Третья мировая война заставляла себя долго ждать, а нетерпеливое воображение нашего «Катона» обгоняло ход событий и рисовало себе соблазнительные картины глобального термоядерного побоища, в итоге которого на месте Москвы будет простираться сплошная радиоактивная пустыня. Историком третьей мировой войны Двингеру не пришлось стать — он стал ее прогностиком, написав фантастический роман «Это случилось в 1965 году»².

Двингер и иже с ним были очень встревожены XX съездом КПСС и провозглашенным им курсом на разрядку международной напряженности и на мирное сосуществование. Весь нехитрый смысл романа «Это случилось в 1965 году» сводится к тому, чтобы уговорить читателей и общественное мнение ФРГ не верить в искренность советских намерений и в надежность политики мирного сосуществования: Советы, мол, делают ставку на доверчивых дурачков и простофилю, но принять протянутую руку — значит совершить самоубийство.

В назидание Двингер рассказывает следующую историю. В глубоком подземном бункере под Красной площадью в Москве группа фанатичных сталинистов устраивает заговор с целью спровоцировать мировую термоядерную войну и, уничтожив половину человечества, обеспечить окончательное торжество коммунизма. Они наносят

¹ Edwin Erich Dwinger, Die verlorenen Söhne, S. 23.

² Edwin Erich Dwinger, Es geschah im Jahre 1965, Salzburg — München, 1957.

ракетный удар по США и ставят свое государственное и партийное руководство перед свершившимся фактом третьей мировой войны. Мораль: каковы бы ни были новые официальные установки советской политики, это не должно успокаивать, советская агрессия не стала ни менее вероятной, ни менее опасной.

Все детали этого аляповатого романа столь же примитивно назидательны и являют собой примеры грубой, навязчивой пропаганды. По ходу осуществления «операции Достоевский» (это кодовое обозначение — столь нелепое и кощунственное — Двингер придумал не случайно: по его представлению, Достоевский был одним из первых провозвестников русских притязаний на мировое господство) советские водородные бомбы сброшены на все европейские столицы, в том числе на Стокгольм и Хельсинки, «из чего, — заключает автор, — мы, к сожалению, должны сделать однозначный вывод, что не существует больше никакого нейтралитета»¹. Мораль: европейские державы, придерживающиеся нейтралитета, этим не спасутся, они должны как можно скорее вступить в НАТО.

Другая деталь. На фоне глобальной войны изображена рядовая западногерманская семья. Главой ее, старым обермейстером Майером, Двингер очень недоволен: тот — противник НАТО, скептически относится к антисоветской пропаганде, не верит в угрозу «красного империализма», протестует против государственных расходов на вооружение, презирает бундесвер и даже не желает иметь своим зятем приятного во всех отношениях молодого человека, некоего Хаузера, лишь потому, что тот является фенрихом бундесвера. Старого упрямого срамят жена, сын, дочь (шутка ли — пацифистские причуды отца могут стоить ей жениха!), его постепенно переубеждают и сами события — война, ее ход и исход, — он раскаивается в своих заблуждениях, и в конце романа автор уже с ласковой улыбкой взирает на своего обращенного героя. Мораль: немцы-соотечественники, не размякайте и не попадайтесь на удочку всяческих демократов, антифашистов и сторонников мира, готовьтесь к войне, которая неизбежна и необходима.

Об исходе этой войны можно не беспокоиться. Разумеется, НАТО превосходит советский блок стратегически, тактически и технически. «Операция Достоевский» с тре-

¹ Edwin Erich Dwinger, Es geschah im Jahre 1965, S. 82.

ском проваливается, Запад перехватывает инициативу: ночные воздушные патрули, локаторы, штабы оповещения, Пентагон, Белый дом, ракеты-перехватчики и т. д. Счет идет на секунды, но эти секунды — как же иначе! — выигрывает Запад. Решающая схватка наземных войск происходит на границе ФРГ и ГДР. В наступление на Восток идет многонациональная, спаянная тесной дружбой армия НАТО и, разумеется, легко побеждает. В Советском Союзе народ восстает и требует капитуляции. Заговорщики, спровоцировавшие войну, погибают. Война продолжалась пять дней, она стоила всего лишь нескольких десятков миллионов убитых да нескольких десятков до основания уничтоженных крупных городов (стоит ли о таких мелочах беспокоиться?), зато Лотта Майер выходит замуж за Хаузера и большевизм окончательно стерт с лица земли...

Было бы, конечно, неверно думать, что безвкусная и злобная мазня Двингера хоть сколько-нибудь пользуется признанием в литературной среде и в общественных кругах ФРГ. Об этом достаточное представление дает даже не только оценка сама по себе, но и тот полный презрения тон, в каком пишут о Двингере западногерманские критики. Свою рецензию на роман «Потерянные сыновья» Ганс Фердинанд Деблер кончает словами: «Рецензент был в ужасе от этого бесконечного, выпрєнного и упрямого пустословия, от безнадежной слепоты. Книге не место ни в одной публичной библиотеке»¹. Критик Гельмут Гюнтер, уничтожающе охарактеризовав политическую тенденцию романа «Это случилось в 1965 году», в заключение пишет: «Но и с собственно литературной точки зрения книга стоит ниже двингеровского, в последнее время и так весьма низкого уровня: наспех состряпанный трехгрошовый репортаж, не более того»².

И все же — ни столь очевидная литературная низкопробность писаний Двингера, ни насмешливо-презрительное отношение к нему критики не делают его книги социально менее опасными и менее вредными. Не претендуя на успех среди читателей с развитым вкусом и высокими эстетическими запросами, Двингер тем вернее достигает его на рынке массовой литературы, где он апеллирует к низменным, националистическим эмоциям мещан

¹ «Bucherei und Bildung», 1957, № 3, S. 133—134.

² «Welt und Wort», 1957, № 11, S. 341.

и обывателей. В этом смысле книжная продукция Двингера сливается с родственным ей потоком литературы реваншистских землячеств.

* * *

Литература переселенцев из областей, входящих в состав Чехословакии, Польши, Советского Союза, имеет в ФРГ широкое распространение. Она связана с различными политическими, общественными, церковными и культурными организациями и союзами переселенцев. Существуют землячества — Судетонемецкое, Силезское, Восточнопруссское, Трансильванское и пр., которые, в свою очередь, объединяются в так называемый «Союз изгнанных». Существуют Восточногерманский культурный совет, организация «Немецкая молодежь Востока», Восточный комитет протестантской церкви и т. д. и т. п. Все эти организации, объединяющие и обращенные к различным кругам переселенцев, имеют свои издательства, свою широко разветвленную прессу. Несмотря на несомненный факт политической дифференциации среди переселенцев, бесспорно, что в силу особого характера пережитого ими и их жизненного опыта они представляют собой — в большей степени, чем прочие граждане ФРГ, — благодарную почву для реваншистской и праворадикальной пропаганды и что в их среде и в их организациях влияние неофашистских элементов ощущается особенно сильно.

Сказанное в значительной мере относится и к литературе. Впрочем, когда мы говорим о литературе переселенцев и литературе землячеств, мы имеем в виду не формально-биографические данные авторов и даже не соответствующие склонности при выборе географической и этнографической среды их произведений — само по себе это еще ни о чем не говорит. Литература землячеств, как некое особое и характерное явление в идеологической и культурной жизни ФРГ, — это литература, сознательно и с определенной целью обращенная к определенному кругу читателей, стремящаяся поддерживать и разжигать в душах этих обиженных и недовольных людей постоянное пламя обиды и недовольства, одержимая болезненным, садистским комплексом «невиновности — ненависти — мести». Литература землячеств представляет собой один из самых активных, агрессивно-наступательных отрядов неонацистской литературы в целом.

Налицо некоторые объективные предпосылки, способствующие сравнительно широкому и действенному влиянию литературы переселенцев на те контингенты читателей, к которым она обращена. Идеи и эмоции, вдалбливаемые в головы представителями этой литературы, могли находить и подчас находят отклик даже среди их вполне мирных земляков, изначально не расположенных к нацистской идеологии. Ибо и эти читатели подвержены таким естественным и человеческим чувствам, как ностальгия, любовь к родным местам, тяга к отчужденному дому, к лесам, горам и долинам, с которыми связаны заветные воспоминания детства и юности. Именно к этим чувствам прежде всего апеллируют и ими злоупотребляют писатели-реваншисты.

Здесь сталкивается человеческое и историческое. В течение 20-х и 30-х годов Чехословацкая республика находилась под постоянной угрозой со стороны агрессивного германского империализма и инспирируемой им «пятой колонны», проводившей упорную подрывную работу изнутри. Поэтому после разгрома гитлеровской империи в этой стране последовали суровые, но неизбежные меры государственной самозащиты. Возмездие пало главным образом на нелояльных граждан, на тех, кто занимался подрывной деятельностью в пользу гитлеровской Германии, кто своими личными поступками заслужил изгнание и расплатился за собственную вину. Были среди переселенцев и невинно пострадавшие. Это была одна из жестоких трагедий войны. Но интересы мира и безопасности требуют ныне от народов и правительств ясного понимания того, что послевоенные перемены в Центральной и Восточной Европе, связанные с перемещением населения и изменением государственных границ, исторически необратимы.

Между тем время идет и исцеляет раны. Уже четверть века как окончилась вторая мировая война. Значительное большинство переселенцев в профессиональном, экономическом и психологическом отношении давно адаптировались к новой среде и новым условиям жизни. Уже полностью в новой обстановке выросли новые поколения, для которых родина их отцов — лишь смутное семейное предание. О чем же расскажет писатель переселенцам и их детям? Как он раскроет перед ними их прежнюю жизнь на старой родине? Как соединит он прошлое с настоящим? Как объяснит причины, вызвавшие такой болезненный перелом в их жизни или в жизни их родителей? К какой

позиции перед лицом свершившегося и необратимого он их призовет? Все это зависит от того, испытывает ли этот писатель чувство ответственности перед историей и перед своим народом.

Один из излюбленных жанров литературы землячеств — предисловия и текстовые сопровождения к фотоальбомам, посвященным различным городам и районам утраченной родины. Авторы этих текстов провозглашают свою вечную и неиссякаемую привязанность к Богемии, Силезии, Трансильвании и пр., к их природе и историческим памятникам, изображают эти области как потерянный, но подлежащий возвращению рай. Что ж, никто, конечно, не может отказать писателю в праве на сентиментально-патриотические излияния. Но при этом авторы текстов вполне сознательно и расчетливо растрavляют старые раны в душах читателей и препятствуют естественному и разумному процессу их заживления. Изображая в идиллических тонах прошлое, они всячески стремятся фальсифицировать историю, скрыть за завесой патетических и бессодержательных слов или представить в искаженном виде зависимость между историческими причинами и следствиями. С изуверским упорством они напоминают все время читателям о перенесенных невзгодах, сопровождая эти горестные воспоминания барабанным грохотом националистической, чехофобской демагогии. Они прилагают все мыслимые усилия к тому, чтобы опьянить читателей, внушив им сознание их невинности, чтобы затормозить в них процесс исторического познания, помешать им выработать объективную точку зрения на события прошлого и извлечь из них практические уроки на будущее.

Центральная тема литературы переселенцев — историческая судьба так называемых «пограничных немцев», то есть немцев, живших на стыке германского и славянского миров, там, где выдвинутые на восток немецкие поселения вклинивались в области, заселенные чехами, словаками, поляками... Историю, географию, экономическое развитие, культурную жизнь, градостроительство Судетской области или Силезии писатели из землячеств рассматривают под углом некоего, по их понятиям, естественного и обязательного закона национальной вражды, смертоубийственной борьбы народов до взаимного уничтожения. Следуя диктату слепой и глупой ненависти, они изображают чехов и поляков злобными, завистливыми;

двоедушными, интеллектуально неполноценными существами.

В многовековой борьбе германства со славянством — такова концепция литературы переселенцев — «пограничные немцы» несли тяжелое бремя: они были форпостом и первыми принимали на себя удар врага. Земля, на которой они жили в чужих государствах, среди славянских народов, была лишь «родиной без отечества», ибо единственное отечество всех немцев — Германия, с ней каждый немец связан неистребимой духовной связью, по отношению к ней он имеет особый долг, и, живя в «чужой» среде, он всегда должен выполнять возложенную ею на него миссию, диктуемую голосом крови и национальным чувством, и бороться за возвращение традиционно-германских пространств «домой в империю».

Вся эта несложная мораль, долженствовавшая быть «литературным» обоснованием шпионажа, саботажа, диверсий, подрывной деятельности и государственной измены «пограничных немцев» в Чехословакии и Польше (равно как в Италии, Румынии, Венгрии и других странах) широко проповедовалась еще в официальной литературе гитлеровской империи. В послевоенной неонацистской литературе в этой области произошло некоторое перемещение акцентов, появились новые характерные мотивы. Если прежде упор делался на историческую миссию «пограничных немцев» по отношению к Германии, то теперь националистический момент несколько затупевывается и взамен того подчеркиваются заслуги переселенцев (и их предков) как великих европейцев, как защитников и спасителей западной культуры и цивилизации от нашествия славянских и азиатских орд.

«Если бы изгнанные с германского Востока, — пишет Бруно Брем, — не были в течение столетий защитниками империи и защитниками Запада, если бы они — пионеры, люди порядка — не защищали эту гигантскую плотину, за которой Европа имела возможность развиваться, сегодня Европы бы уже не существовало»¹. Бремену вторит на свой лад Вильгельм Плейер. «Сопrotивляясь напору западных славян, — пишет он, — судетские немцы тем самым стояли на переднем крае обороны Запада: они остановили наступление Востока»².

¹ Bruno Brehm, Am Rande des Abgrunds, S. 17.

² Wilhelm Pleyer, Europas unbekante Mitte, S. 21.

Какая трогательная, но из пальца высосанная, исторически несостоятельная легенда! Кто оборонял Европу и от кого она оборонялась — это еще очень большой вопрос. Не варварские ли германские племена разрушили Рим, один из древних очагов европейской культуры? И была ли Европа в дальнейшем столь дружной семьей народов, покой которой ничто не нарушало, кроме монгольских, турецких и славянских вторжений с Востока? Не потрясали ли ее на протяжении веков внутренние раздоры и войны, в развязывании которых далеко не последнюю роль играли германские короли, курфюрсты и князья? И кого немецкие националисты уже издавна именуют «наследственным врагом», как не Францию, ту самую Францию, которую вкупе со всей остальной Европой, как теперь оказывается, германские поселенцы обороняли на Востоке с плугом и мечом?

Понять смысл этих идеологических и тактических маневров неофашистов не составляет большого труда. Если не так давно те же самые писатели воспевали победы гитлеровского вермахта над «наследственным врагом», проклинали американскую и британскую «плутократию» и поносили французский народ, как дегенеративный, «негроидный» и декадентский, а теперь в качестве новоявленных европейцев стараются предстать перед Западом как его самоотверженные и преданные защитники от коммунистической, большевистско-азиатской опасности, то объясняется это тем, что ныне они связывают все свои реваншистские надежды с западным союзом и с НАТО. Они понимают: чтобы не оказаться вне «европейской интеграции», требуется некоторая модернизация не только военного, но и идеологического оружия.

Среди литераторов Судетонемецкого землячества особенно активен Эрнст Франк. Примитивность его мыслей и его слога окупается его превосходной фашистской родословной. Он является родным братом Карла Германа Франка, бывшего гитлеровского имперского «протектора Чехии и Моравии», казненного после войны за свои преступления против человечности. Эрнст Франк, в прошлом видный гитлеровский функционер, ныне является руководителем реваншистского издательства «Хеймрейтер-ферлаг» и активным деятелем Судетонемецкого землячества. В писаниях Эрнста Франка умиляют то простодушие и грубая прямолинейность, с которыми он излагает свои человеконенавистнические эмоции и идеи. В то время как

другие судетонемецкие писатели пытаются время от времени как-то сбалансировать немецко-чешские противоречия, совершают иногда примирительные жесты, говорят о «погашении взаимных обид» и т. п., Франк презирает всякое «гуманистическое пустословие» — он прост и прям, как эсэсовский кинжал. Его стихотворение «Проклятие» гласит:

Да настигнет вас мое проклятие,
Вас, убийцы, мерзавцы и сволочи,
Ибо народа, подобного вам, чехам,
Не найти во всем подлунном мире.
Отдельные разбойники и воры встречаются в каждом
народе.

Но народ, который воровство
Избрал своим основным свойством,
Это — единственный и неповторимый народ.

.
Придет день,
Когда вы, воровское отродье,
Захлебнетесь в ваших злодействах.
За ваши дела вы расплатитесь смертью! ¹

Такие «стихи» (Франк, видимо, считает, что для площадной брани непременно требуется стихотворная форма) можно, оказывается, в 60-е годы беспрепятственно издавать! Они нисколько не возвышаются над заурядной словесностью извозчичьей биржи или портового кабака, но не столь невинны и безвредны по своей политической сути.

Франк не только «поэт», он и «прозаик». Наиболее программный характер носит его роман «Родина без отечества». Этот в значительной степени автобиографический и, следовательно, как бы документальный «роман воспитания» должен, по мысли автора, через изображение духовного развития и жизненного пути героя раскрыть судьбу судетских немцев в XX веке, вызвать к ним сочувствие, показать их историческую правоту. Между тем единственное реальное значение романа заключается в том, что он последовательно, шаг за шагом, демонстрирует преступные подрывные действия судетонемецких сепаратистов против чехословацкого государства и доказывает вынужденность и необходимость тех мер, которые оно предприняло по отношению к ним после второй мировой войны.

¹ Ernst Frank, Grenzen der Freiheit, Frankfurt/Main, 1963, S. 59.

Хотя в романе часто говорится о «чешском иге», об угнетении немцев, но говорится все это риторически, в самой общей форме, без всяких реальных фактов — все это носит характер истерического самовнушения, никакой живой материи за этой декламацией нет. Напротив, все, что в романе рассказано и показано, свидетельствует об обратном, о всяческих формах травли, презрения, агрессии со стороны немецких националистов по отношению к чехам. С детских лет герой романа Гельмут наблюдает (еще в старой Австро-Венгрии) чешские погромы: пользуясь своим численным превосходством, толпы националистов громили дома чехов, грабили и разрушали их имущество, избивали и тех немцев, которые «осквернили» свое национальное достоинство смешанными браками.

С первых же дней возникновения независимой Чехословакии Гельмут и его товарищи становятся врагами нового государства. «Чешское иго», «чешское ярмо» — повторяют они без устали, хотя чехословацкое государство предоставило своим гражданам немецкой национальности широкую культурную автономию: в Судетской области, а также в Праге и многих других городах существуют немецкие школы и гимназии, немецкие театры, немецкий университет, издается многочисленная немецкая пресса, вполне легально действуют немецкие культурные организации и политические партии. Тем не менее под аккомпанемент лицемерных lamentаций о «чешском гнете» Франк с энтузиазмом повествует о том, как Гельмут и его товарищи стремятся подорвать чехословацкое государство, как они проводят саботаж, взрывают железнодорожное полотно, валят телеграфные столбы, поджигают склады, обстреливают поезда, уклоняются от службы в чехословацкой армии и, наконец, совершают вооруженное нападение на чешскую казарму.

Одно время у Гельмута возникает, несколько даже неожиданно для него, мысль о мирном совместном проживании немцев и чехов в пределах некоей «центрально-европейской империи, где каждый народ должен выполнять ту работу, к которой он от природы более всего пригоден, и где самый способный народ должен, не вызывая к себе чувства зависти, взять на себя наиболее ответственные задачи»¹. Если расшифровать эту несколько туманно сфор-

¹ Ernst Frank, *Heimat ohne Vaterland*, Frankfurt/Main, 1958, S. 198.

мулированную программу в контексте всего романа, то окажется, что дело за малым: осталось лишь объяснить чехам, что они «от природы более всего пригодны» в кучера, кухарки и дворники и что им не положено испытывать «чувство зависти» к немцам, которые как «самый способный народ» должны занимать в «центральноевропейской империи» господствующее положение.

Постепенно хронология действия в романе подводит к трагическому 1938 году. Гитлеровский вермахт занимает Судетскую область, оккупация сопровождается исходом, фактически изгнанием чехов. Во время кризиса судето-немецкие националисты скрываются от мобилизации в чешскую армию, их жизнь переносится в леса, в тайные убежища и лагеря, откуда организуются диверсии и направляются акты саботажа в тылу чешских войск. А затем, стоя у обочины дороги, Гельмут и его товарищи злобно провожают взглядом чешских беженцев, и ни в этот момент, ни позднее вплоть до конца романа им не приходит и не придет в голову историческая связь между изгнанием чехов в 1938 году и событиями, которые произойдут в Судетской области через семь лет.

Примечателен финал романа, в котором Гельмут проявляет удивительную политическую верткость и оперативность, выражая в своих идейных эволюциях и поворотах тактические маневры германского фашизма и даже выражая их с опережением на несколько лет. Уже в ночь после капитуляции Германии, скрываясь в лесу, чтобы не угодить в плен, он сумел перестроиться и сразу превратиться из националиста в «европейца». «Может быть, задача Германии была совсем не в том, — размышляет он, — чтобы стать национальной державой? Может быть, немцы, и прежде всего «пограничные немцы», были избраны судьбой стать первыми европейцами?»¹ Так, сбросив с себя ночью в лесу замызанную форму гитлеровского вермахта, майским утром 1945 года на опушку вышел готовый немец натовской чеканки.

Роман «Родина без отечества» — удивительный по-своему исторический документ. Задуманный как летопись безвинных страданий немцев и преступлений чехов, он превратился под пером не подозревающего об этом автора в неопровержимое самообвинение. В романе нет ни одного исторически достоверного факта, который свидетельство-

¹ Ernst Frank, Heimat ohne Vaterland, S. 272.

вал бы о нетерпимости чехов по отношению к немецкому меньшинству, о попытках насильственной чехизации или подавлении демократических свобод. Но все то, что Франк — с несомненным знанием дела — рассказывает о подрывной деятельности судетонемецких националистов в Чехословакии, может служить ясным и недвусмысленным ответом на все иеремиады и претензии современных реваншистов.

Другим, не менее активным, чем Эрнст Франк, реваншистским писателем Судетонемецкого землячества является Вильгельм Плейер, бывший гаугешефтсфюрер Немецкой национальной партии и секретный осведомитель СД, ныне один из самых рьяных функционеров неонацистского движения и странствующий оратор партии Адольфа фон Таддена — НДП. С составленной им книги для семейного чтения «Мы — судетские немцы!», в сущности, и началась литература переселенцев, начался поток книг, апеллирующих к сентиментально-патриотическим воспоминаниям читателей и стремящихся переключить эти воспоминания в русло эмоций мести и реванша. Один из авторов этой хрестоматии, некий Рудольф Ладгман фон Ауэн, выразил «пафос» книги следующим образом: «Мы требуем возвращения родины, и мы должны быть готовы вступить в бой, когда придет соответствующий момент»¹.

Хрестоматию Плейер озаглавил по названию своего стихотворения «Мы — судетские немцы!». Это стихотворение-декларация, стихотворение-программа, по-своему не лишённое интереса:

Мы, только мы, природу покорили.
В немецких домнах плавилась руда,
Мы, только мы, в хлеб камень обратили,
А чехам все досталось без труда.
Все города лишь мы одни создали.
Немецкий дух в соборах воплощен.
Вы только жгли — мы снова воздвигали.
Без нас весь край на гибель обречен².

Не только по содержанию, но прежде всего по своей внутренней структуре это стихотворение может служить типичным образчиком фашистской поэзии. Плейер выкрикивает свои рифмованные заклинания в пеком испуге-

¹ Heimat im Herzen, Wir Sudettendeutschen. Herausgegeben von Wilhelm Pleyer, Salzburg, 1949, S. 402.

² Wilhelm Pleyer, Dennoch, Lochham bei München, 1951. S. 47.

нии, в экстазе, он опьянен чувством стадного возбуждения, при котором исчезает потребность в логике, в доказательствах. В хоровом радении разум полностью выключается, человеком овладевают самые примитивные, полубессознательные эмоции, и он вопит: «Мы, только мы, а вы — никогда, мы хорошие, вы плохие, мы труженики, вы бездельники» и т. д. В фашистском стадном угаре он утратил всякий рациональный контроль над смыслом своих выкриков. Стихи Плейера — это именно стихи такого «угорелого», обращенные к оргиастической толпе других «угорелых».

Книга Плейера «Но мы приветствуем утро» — книга документально-автобиографическая. Автор рассказывает в ней о том, что с ним произошло в первые послевоенные годы, о том, как он бежал в конце войны из Судетской области в Баварию, как он заметал следы и через бюро розыска организации Судетонемецкой взаимопомощи распространял ложные сведения о своем местонахождении, как он, — уже летом 1945 года! — установив личный контакт с другими фашистскими литераторами, пытался сплотить и организовать своих людей и получить в свои руки издательство, как он был арестован американскими властями, а затем передан чешским органам, как он пятнадцать месяцев провел в чешских тюрьмах и как он вернулся обратно в Баварию.

Рассказывая о себе, Плейер невольно создает свой, в чем-то объективно отражающий натуру автопортрет, представляющий определенный социально-психологический тип, тип фашистского писателя. Здесь много интересного и поучительного. В людях этого типа прежде всего поражает бесстыдство, наглая уверенность в своем высоком благородстве и своей безусловной правоте при любых обстоятельствах. Эти люди не способны — и никакие Лидице, никакие Освенцимы их никогда не образумят — испытывать смущение и неловкость, чувствовать себя и людей своей партии в чем-либо виноватыми, терзаться угрызениями совести. Они всегда правы, даже перед лицом самых страшных улик и разоблаченных преступлений. Угодив в кучу дерьма, они так победительно, так величаво и невозмутимо оглядываются по сторонам, словно они восседают на царском троне. Они очень любят высокопарно и торжественно распространяться о своем благородстве — их натуре как нельзя более соответствует амплу благородного отца. Но мало того, что они любят держать возвы-

шенные речи — они еще требуют, чтобы им почтительно внимали и восхищались их душевным благородством.

Плейер признает: да, он был агентом СД и писал доносы. Ну и что же? — повышает он голос. Ведь он действовал при этом из самых благородных побуждений: «Я считал СД своего рода высшим органом здравоохранения»¹, то есть органом, следящим за соблюдением справедливости, нравственности и законности в стране. И вот весь мир почему-то должен уважать «благородные побуждения» Плейера, должен почтительно внимать ему вместо того, чтобы думать о безвинных жертвах СД и о негодях-шпиках, по доносам которых они погибли.

Да, он был нацистом, признает далее Плейер. Ну и что же? (Голос его снова повышается и приобретает угрожающую интонацию.) Ведь в национал-социализме «было много хорошего»², и поэтому он, Плейер, примкнул к нему из самых благородных побуждений. Опять те же самые «благородные побуждения», которые все обязаны уважать (равно как и «многое хорошее», что было в национал-социализме), стоя у края той необъятной братской могилы, в которую превратил Европу этот самый национал-социализм.

Да, действительно, неприятная история с Лидице была, от этого никуда не денешься, признает Плейер. Ну и что же? Он сразу переходит в контратаку: «Они используют это единственное Лидице для того, чтобы им прикрыть позор тысяч своих Лидице...»³ «Они» — это враги гитлеровской Германии, в частности, славянские народы. Но, отмахиваясь от чудовищного фашистского преступления, от исторически подлинного Лидице, какие же «тысячи Лидице» противопоставляет ему Плейер? Пожалуйста. «В гуситских войнах было много страшных Лидице, совершенных кроткими славянами, набожными христовыми воителями и их женами. Весь мир, видимо, об этом забыл. Но мы помним»⁴. И вообще жестокости и зверства, утверждает Плейер, Гитлер не изобрел, он им учился у чехов и русских, например, у... казаков 1812 года. Значит, вовсе не немцы «бестиялизировали» войну, их можно лишь

¹ Wilhelm Pleyer, Aber wir grüssen den Morgen, Starnberg — Wels, 1953, S. 76.

² Там же, стр. 102.

³ Там же, стр. 154.

⁴ Там же, стр. 62.

упрекнуть в том, что они подражали гуситам и донцам атамана Платова.

Психологический и нравственный облик Плейера дорисовывается, наконец, его отношением к товарищам по заключению в американском лагере, а затем в чешских тюрьмах. Нет, в предательстве его обвинять не следует. Он — насколько можно верить его рассказу — не оговаривал товарищей, не топил их на следствии, напротив, жил с ними дружно, по законам тюремной взаимовыручки. Но кто они, эти товарищи, свою солидарность с которыми Плейер всячески афиширует? Это — палач Лидице, офицер полиции, руководивший экзекуционной командой, уничтожавшей женщин и детей. Плейер почтительно называет его «камрад Вильке». Это — врач-эсэсовец, который «участвовал в научных работах в лагере Дахау»¹. Что это были за «научные работы» и почему они производились именно в концлагере, об этом Плейер умалчивает, чтобы сохранить возможность называть своего товарища «врачом» и «ученым», а не «убийцей» и «преступником». Это — бывший палач, вернее, трактирщик, для приработка выполнявший обязанности палача при пражском гестапо. И к нему Плейер относится сочувственно: как же, ценить надо — бедняга добровольно выполнял такую неприятную, но общественно необходимую и полезную работу. Среди всех этих палачей разного рода и ранга Плейер чувствует себя как дома, потому что это — «свой», потому что любой немец (даже палач) ему роднее любого чеха, будь то сам святой праведник Непомук.

Неистовая и подчас принимающая уже явно патологические формы чехофобия Плейера развернутым образом декларирована в его книге «Европы неведомая сердцевина». Он написал ее со специальной античешской целью — чтобы обосновать немецкие права на Судетскую область, провести через века историческую тяжбу с чехами и предъявить им в заключение свой реваншистский счет. «Камни говорят по-немецки, надписи по-чешски!»² — восклицает Плейер, утверждая тем самым то же, что было сказано в стихотворении «Мы — судетские немцы!», то есть что Судетская область — исконно немецкая земля, что города, храмы и прочее были построены немцами и несут на себе отпечаток немецкого духа, а чехи все это лишь присвоили,

¹ Wilhelm Pleyer, Aber wir grüssen den Morgen, S. 175.

² Wilhelm Pleyer, Europas unbekante Mitte, S. 67.

переименовали и снабдили чешскими табличками. В обоснование этого утверждения Плейер не приводит никаких исторических фактов или рациональных аргументов — их заменяют, во-первых, оскорбления и проклятия по адресу чешского народа и, во-вторых, расистские выкладки по всем правилам розенберговско-гиммлеровской науки, то есть фашистской расовой теории.

«Чешская история на протяжении больших ее периодов — это история мерзостей»¹, чехи — «народ дворников, слуг, портных и сапожников»², «чехи — нация преступников»³ — все эти гнусности, извергаемые Плейером, было бы тяжело цитировать, если бы не сознание, что отвратительная брань не роняет и не компрометирует оскорбляемого, а ложится позорным пятном на оскорбителя. В ненависти к чехам и вообще к славянам Плейер заходит так далеко, что свой гнев распространяет заодно и на немцев, которые имели неосторожность уважительно относиться к культуре славянских народов и внесли свой вклад в историю духовных взаимосвязей немцев и славян. Плейер предаёт анафеме по списку многих славных немецких писателей, мыслителей и гуманистов, начиная с великого философа, эстетика, поэта и друга славянских культур Иоганна Готфрида Гердера. «Он был,— пишет о нем Плейер,— великим немцем в деле предательства собственного народа... Славяне имеют все основания быть ему благодарными. Немцам благодарить его не за что»⁴. Далее Плейер включает в свой проскрипционный список целую когорту писателей, трудившихся над немецко-чешским сближением, он осыпает проклятиями Морица Гартмана, Альфреда Мейснера, Карла Эгона Эберта и других.

В чем же, однако, причина того, что чехи стали злым роком судетских немцев? Отвечая на этот вопрос, Плейер ведет читателя в темную область расистской мистики. Зло, оказывается, заключается не только в том, что чехи славяне, но еще и в том, что они — по утверждению Плейера — помесь славян и монголов. Измерив чешские носы, уши и скулы, исследовав чешские глаза и волосы, он обнаруживает несомненные признаки монгольской крови. В духовном облике чехов монгольская кровь проявляется,

¹ Wilhelm Pleyer, Aber wir grüssen den Morgen, стр. 57.

² Там же, стр. 42.

³ Там же, стр. 243.

⁴ Там же, стр. 102.

согласно Плейеру, в «завистничестве, злобности и жестокости, в склонности к стадности... и тем самым к коммунизму»¹.

Далее Плейер признает, что исторически имело место и смешение германской и чешской крови, но — и тут уже начинается вовсе недоступная разуму абракадабра — это смешение по-разному сказалось в судьбе обоих народов. У немцев, мол, примесная чешская кровь растворилась без остатка и не оставила по себе никаких следов, раса не подверглась порче. У чехов же примесь германской крови породила их немногие добродетели («их дельность, их дух солидарности, за что их и называют «пруссаками среди славян»)². Но увы, этой германской примеси было слишком мало, и поэтому в итоге в чешском народе возобладали отрицательные качества. Как все просто и легко для фашиста! В его руках им же изобретенные «законы» расовой генетики разделяют судьбу тех законов, которые «что дышло, куда повернешь, туда и вышло».

Заканчиваются все эти рассуждения о чешской истории и чешской расовой сущности, как и следовало ожидать, массивной реваншистской атакой. Плейер требует возвращения Судетской области, взывает к Западу и, наконец, невзначай замечает, что, по его мнению, «чешское национальное государство» вообще «едва ли жизнеспособно»³.

Вот где собака зарыта! Здесь приоткрывается завеса над замыслами неофашизма. Для него дело не только в возвращении переселенцев и даже не только в отторжении Судетской области от Чехословакии. Тайная мечта западногерманских неофашистов и реваншистов — повторить гитлеровскую агрессию 1938—1939 годов и вновь растоптать и уничтожить самостоятельное Чехословацкое государство.

В книгах плейеров и двингеров, бремев и франков продолжает мерцать — как гнилушка в темноте — старая доктрина германского империализма «дранг нах остен». В этом отношении современный неонацизм хранит нерушимую верность заветам своих учителей.

¹ Wilhelm Pleyer, Europas unbekannte Mitte, S. 45.

² Там же, стр. 46.

³ Там же, стр. 253.

СТОЛКНОВЕНИЕ ИДЕЙ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КРИТИКЕ

В литературе и критике Англии 60-х годов находит отражение сложность политической обстановки в стране, как и во всем мире, острота идейной борьбы. Господствующая линия во внутренней и внешней британской политике преломляется и в деятельности реакционных литературных кругов. Здесь наблюдается стремление дискредитировать творчество писателей, которые раскрывают правду о буржуазном обществе, а также равнение на «старшего партнера». Последняя тенденция проявляется, в частности, в том, что книги американских авторов реакционного направления почти одновременно выходят в Англии. В целом картина на английском книжном рынке по-прежнему, как и в период после второй мировой войны, свидетельствует об американской идеологической экспансии. Литературный обозреватель газеты «Морнинг стар» Б. Лисон в своей статье («Морнинг стар», 1970, 19 марта) обращает внимание на тот факт, что, по крайней мере, половина из небольшого количества новых романов, выход которых в 1970 году объявлен в издательских каталогах, уже была опубликована в США. Протест против американской идеологической экспансии в Англии выражал еще ранее критик-марксист Деннис Огден («Морнинг стар», 1967, 20 апреля). По его словам, «американский «культурный колониализм» существует во многих отраслях знаний, но он особенно сказывается в сфере изучения русской и советской литературы. Многие американские работы в этой области носят печать того, что можно лишь назвать позицией «холодной войны», которая порождает предвзятые суждения, тенденциозные односторонние выводы».

Ориентация на идеологов США сказывается также в тоне ряда английских книг и статей.

В этом отношении характерны некоторые статьи популярного в Англии писателя и критика Энтони Берджеса, известного также своими антисоветскими настроениями. Среди статей и рецензий, собранных в книге «Срочно в печать» (1968), обращает на себя внимание статья о

Граме Грине «Зеленый и красный» (в этом названии обыгрывается фамилия Грина — зеленый по-аглийски), в которой Берджес стремится превратно истолковать прогрессивные тенденции в творчестве писателя. В частности, выдающийся роман Грина «Тихий американец», — где осуждена интервенционистская политика США и разоблачается «тихий американец» Пайл как выразитель морали агрессоров, — Берджес объявляет «антиамериканским». Пове­дение героя, который проявляет гражданское мужество, оказав поддержку сражающимся за свободу вьетнамцам, Берджес объясняет антиамериканскими настроениями, завистью и мстительностью. Берджеса не устраивает основное направление романов Грина, осуждающих режим английских властей в колониях.

«Колониальный» и «антиколониальный» романы представляют собой особую область столкновения идей в английской литературе. Эта проблема освещалась нашей критикой¹. Советскому читателю известны, помимо Грина, наиболее выдающиеся авторы романов, направленных против идеи колониального господства Британии, — Джеймс Олдридж, Норман Льюис, Десмонд Стьюарт, Бэзил Дэвидсон.

Представление о народах зависимых стран как о «низшей расе» у авторов колониальных романов и их сторонников тесно связано с пренебрежением к народу своей страны, с неприязнью к авторам произведений, в которых выражены симпатии к людям труда, озабоченность их судьбами.

Буржуазная печать проявляет отрицательное отношение к таким произведениям самыми различными способами, начиная от замалчивания их и кончая ироническими заголовками к соответствующим рецензиям, демонстрирующими одновременно презрение к «низшим слоям» общества и к писателям, изображающим их жизнь. Заголовки эти часто однотипны. Так, например, «ТЛС» («Таймс литерари сапплмент» — литературное приложение к газете «Таймс») поместило в 1965 году рецензию на роман Джека Линдсея «Подземный гром» под заголовком «Классические трущобы»; рецензии на сборник стихотворений А. Силлитоу «Крысы» «Лондон мэгезин» дал в 1968 году название — «Любовь в предместье», как бы перекликаю-

¹ См. главы: «Литература империалистической реакции» и «Антиколониалистский роман» в книге В. Ивашевой «Английская литература. XX век», М. 1967.

щеся с названием рецензии «Любовь на задворках» на роман Джеймса Олдриджа «Мой брат Том» в «Нью-Йорк таймс бук ревью» за 1967 год.

Лишенная оснований ирония используется буржуазной печатью как средство борьбы также и против наследия демократической культуры. Заголовок «Великий пролетарский роман?» выражает дух, которым проникнута рецензия в «ТЛС» (1969, 18 декабря) на книгу Джона Митчелла о романе «Филантропы в рваных штанах» Роберта Трессела — выдающегося пролетарского писателя, рабочего-социалиста, продолжателя традиций английской социалистической литературы, возглавленной Вильямом Моррисом.

Ясное представление о том, что враждебное отношение к книге Митчелла правой критики вызвано прежде всего марксистскими позициями автора, дает рецензия В. С. Притчетта («Нью стейтсмен», 1970, 6 февраля). «Марксистская полемика, которая ведется в книге, — раздраженно замечает рецензент, — изобилует всеми хорошо известными клише»¹. Книга не устраивает рецензента также тем, что в ней история жизни Трессела и его романа связывается с ростом политического сознания рабочего класса; исходя из этого, Притчетт называет ее сумбурной.

Касаясь поднятого Митчеллом вопроса о том, что в первом издании романа в 1914 году буржуазное издательство произвело сокращения, исказившие замысел писателя, Притчетт объявляет, будто сокращения не нанесли ущерба роману, ибо автор часто повторялся. В своих измышлениях рецензент идет так далеко, что утверждает, будто Трессел как ирландец, к тому же происходящий из семьи, хотя и обедневшей, но ранее жившей в достатке, — смотрит свысока на английских рабочих. В действительности же, — как это видно из романа и из книги Митчелла, — героем Трессела, социалистом Оуэном, владеет отнюдь не чувство превосходства над рабочими, но боль за них и гнев в связи с тем, что они — «филантропы в рваных штанах» — дают возможность предпринимателям наживаться на их тяжелом труде. Все его устремления направлены на то, чтобы разбудить их классовое сознание. Раздражение правых критиков в связи с выходом боевой книги Джона Митчелла понятно, — они сознают ее значение для дела борьбы за идеи социализма.

¹ «New Statesman», 1970, February, 6, p. 189.

Атакуя настоящее и прошлое прогрессивной литературы, реакция Англии, как и США, уделяет особое внимание 30-м годам нашего века — периоду общественного подъема, размежевания реакционных и прогрессивных сил в литературе, значительных изменений в миросозерцании и творчестве многих писателей; именно поэтому реакционные идеологи почувствовали необходимость опорочить его и тем самым найти оружие против прогрессивных сил сегодняшнего дня.

Главным козырем реакционной критики в ее стремлении совлечь писателя с пути, который ведет его к выполнению гражданского долга, является тезис об автономности искусства. Эта критика использует свойство тех современных английских писателей, которые, стремясь уйти от сложных проблем действительности, замыкаются в своем творчестве, возводят в культ индивидуализм. Поэтому выдвигается положение о губительной для творческой индивидуальности писателя роли политики (оно служит своего рода маскировочной ширмой для многих из тех, кто его провозглашает, так как под политикой они подразумевают прогрессивную политику, сами фактически играя на руку политике реакционной). Именно данное положение является девизом при пересмотре творческой и общественной деятельности писателей 30-х годов.

Однако девиз этот не удастся сделать универсальным. Выходят книги, самым своим материалом опровергающие его. Наиболее примечательная из них — «Путешествие к границе» П. Станского и У. Абрахамса (1967) — дань уважения английским поэтам Джону Корнфорду и Джулиану Беллу, отдавшим свою жизнь в борьбе за свободу испанского народа.

Любопытна реакция на эту книгу поэта Стивена Спендера, который в 30-х годах, отдав дань «духу времени», примыкал к прогрессивному движению, однако позднее перешел на реакционные позиции. С. Спендер счел нужным выступить против этой книги со статьей «Литература и политика» в американском ежеквартальном журнале «Партизан ревью» (1967, лето). В этой статье он полемизировал также с К. К. О'Брайеном, автором книги «Писатели и политика» (1965) и Дж. Харрисоном, опубликовавшим книгу «Реакционеры» (1967), где он осуждал Эзру Паунда, Уиндхэма Льюиса и других писателей за их реакционные позиции. Соглашаясь с теми, кто считает, что война США во Вьетнаме, так же как ранее

гражданская война в Испании, явилась событием, заставившим писателей вмешаться в политику, встать на ту или другую сторону, Спендер в то же время высказывает мнение, что со времени 30-х годов политика чрезвычайно усложнилась и теперь будто бы невозможно видеть все лишь в черных и белых красках. Но и в 30-е годы, говорит он, английские писатели, которые всегда, в отличие от французских, были далеки от политики, совершили ошибку, изменив этой своей позиции под влиянием исключительных обстоятельств. В результате их произведения оказались «запятнанными» политикой. Спендер считает, что по их пути не должны следовать молодые писатели. Он приводит им в пример таких представителей старшего поколения, как Э. М. Форстер и В. Вульф, — творчество которых, по его словам, хотя они и сочувствовали антифашизму, осталось в стороне от политики, — и даже таких реакционеров, как Эзра Паунд. По словам Спендера, реакционеры при всех их заблуждениях, в отличие от антифашистских писателей, не отдавали политике преимущества перед литературой.

Тот же ход мысли, что у Спендера, можно обнаружить в статье английского критика Филипа Тойнби («Обсервер», 1969, 17 августа) под названием «Писатели-борцы».

Основное положение статьи — искусство есть нечто самодовлеющее, и те, кто служит ему, не должны вмешиваться в политику — Ф. Тойнби пропагандирует уже давно. Как писал Джек Линдсей в своей книге «После тридцатых годов. Роман в Британии и его будущее» (1956), Филип Тойнби и Генри Рид еще в начале 40-х годов утверждали, что воздействие движения 30-х годов на творчество писателей было губительным. По словам Линдсея, в послевоенные годы подобные утверждения продолжали повторять до тех пор, пока не исчезли всякие попытки взглянуть беспристрастно на это десятилетие. Всем уважаемым литературным органам было внушено, что они должны поддерживать неполитическую литературу, «что обычно означает литературу ярко антисоциалистическую и антисоветскую»¹. В своей книге Линдсей показывал на многих примерах, что антифашистские, антивоенные настроения писателей и критиков, общественная деятель-

¹ Jack Lindsay, *After the Thirties. The Novel in Britain and its Future*, London, 1956, p. 46.

ность не только не оказывали на них губительного воздействия, но, напротив, были вдохновляющим стимулом.

В своей названной выше статье Ф. Тойнби ставит вопрос о писателях «завербованных» и «незавербованных», другими словами, о писателях, которые считают долгом постигнуть суть социальных и политических проблем, отражая их в своем творчестве, и писателях, которые уходят в искусство как замкнутую область. Тойнби сообщает читателям, что на протяжении многих лет он стремился развенчать доктрину «завербованности». Искусственно разрывая понятия «писатель» и «гражданин», Тойнби утверждает, что писатель, если уж он увлечен благородной общественной идеей, должен выражать свои взгляды в прямой форме, — например, в публицистических статьях, — но отнюдь не в художественных произведениях, в противном случае они утрачивают свою художественную ценность. Доказательством этому, по мнению Тойнби, служат произведения писателей 30-х годов, чье творчество вдохновляла освободительная война в Испании. В его глазах, роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» — чрезвычайно плохой роман.

Как значительное событие была отмечена правыми кругами книга Ричарда Хоггарта «Беседуя друг с другом» (двухтомный сборник статей; т. I — «Об обществе», т. II — «О литературе»; Лондон, 1970), задуманная как средство борьбы с передовыми идеями, с марксистской точкой зрения на литературу.

Что разумеет Хоггарт под «беседой друг с другом»? Диалог между классами, между отдельными районами Англии, в котором он видит начало более глубокого понимания Англией самой себя, начало создания культуры бесклассового общества. Отсюда видно, что он принадлежит к тем представителям буржуазной социологии, которые противопоставляют себя марксизму и стремятся дать свое истолкование сложных явлений в современном капиталистическом обществе; в своих сочинениях они, оставляя в стороне неуклонный процесс коренных социальных изменений, фиксируют внимание на поступательном движении науки и техники, выдавая его за процесс совершенствования капиталистической системы.

Ближе всего книга Хоггарта теориям канадского социолога Маршала Маклюэна, пользующегося большим успехом в США. Подобно многим американским социологам. Маклюэн считает новые средства коммуникации —

средства «массового воздействия» и «массового общения» — радикальным способом объединения классов, ликвидации всех кризисных явлений капиталистической системы и, что самое главное, предотвращения революций.

Из всех средств массовой коммуникации Хоггарт, подобно Маклюэну, возлагает самые большие надежды на телевидение, считая его наиболее передовым и перспективным достижением научно-технического прогресса. С его точки зрения, телевидение, воздействуя на человеческое сознание, обращаясь к широким массам, постепенно ломает барьеры между различными социальными слоями и тем самым способствует созданию бесклассового общества. Литературу он также рассматривает в свете буржуазной социологии. Он включает ее в свою систему «конвергенции», изображая ее неким культурным символом, объединяющим антагонистические классы в единый коллектив. В силу этого в его книге сглаживаются все острые углы в произведениях писателей, раскрывающих правду о буржуазном обществе.

Область, в которой реакция проявляет наибольшую активность в борьбе с марксистскими идеями, с коммунизмом, — это, разумеется, литература, направленная против Советского Союза — оплота передовых сил мира. В этом отношении 60-е годы, в сущности, явились как бы возобновленным этапом «холодной войны». Особенно много книг антисоветского характера было опубликовано специально к 50-годовщине Великой Октябрьской революции. Издание подобных книг поставлено на широкую ногу, они выходят одновременно в Лондоне, Нью-Йорке, Сиднее и Торонто, в серии публикаций Гуверовского института по изучению проблем войны, революции и мира, в серии под вводящим в заблуждение названием «Изучение Советского Союза» (в ней принимает деятельное участие как составитель, редактор и автор английский поэт Роберт Конквест, известный своими антисоветскими взглядами).

Среди множества антисоветских беллетристических книг теперь снова занимают почетное место выходившие в разгар «холодной войны» романы Джорджа Оруэлла «Звероферма» (1946) — пасквиль на революцию — и «1984 год» (1949), в котором изображен разделенный между тремя коммунистическими государствами мир, где поработен народ, царят войны, экономический кризис.

Названные романы — особенно последний, — написанные с претензией на философское опровержение марксизма, представляют собой низкопробную продукцию, имеющую основной целью запугать обывателя «ужасами коммунизма». Именно эти романы Оруэлла многократно переиздаются, широко рекламируются, выставляются на видных местах в витринах книжных магазинов. В реакционной печати часты ссылки на них.

«Воскрешение» Оруэлла и его наследия (переиздаются и другие его книги, сборники статей, писем), по-видимому, имеет определенную цель, связанную с пропагандой его реакционных романов. Выходящие о нем книги выдержаны в панегирическом духе (в частности, книга Джени Колдер о нем и А. Кестлере — «Хроники совести»; Лондон, 1967). Соответствующим образом препарируются сведения о его жизненном пути. В ложном свете рисуется его деятельность в Испании во время гражданской войны: в качестве подлинного революционера изображается Оруэлл — член троцкистской организации ПОУМ, которая своими связями с франкистами и гитлеровцами, своей провокационной, подрывной деятельностью в тылу республиканской армии наносила огромный вред делу республиканской Испании.

Операции по «воскрешению» подвергается и роман Олдоса Хаксли «Прекрасный новый мир» (1932), задуманный как «двойной удар» — против «фордской Америки» и социалистической системы. Роман неоднократно переиздавался в Англии и США в 40-х, 50-х и особенно 60-х годах (американские издательства, по-видимому, рассудили, что, хотя в книге и содержится критика Соединенных Штатов, выраженные в ней антикоммунистические настроения автора стоят того, чтобы переиздавать ее и рекламировать).

На этом произведении, как и других «обрамляющих» его романах Хаксли, необходимо остановиться, — не только потому, что оно сложно и, в отличие от романов Оруэлла, представляет собой значительное литературное явление, но и в связи с тем, что некоторые наши критики высказывали мнение о нем — как и об особенностях творческого пути Хаксли в целом, — противоположное взгляду автора данной статьи (выраженному, в частности, в т. III «Истории английской литературы» — М. 1958); об этом придется сказать ниже.

Основной пафос «Прекрасного нового мира» становится яснее, если представить себе главные черты мировоззре-

ния Хаксли, которые особенно четко выкристаллизовались в его сознании ко времени написания этого произведения. Одна из них связана с тем, что в период после первой мировой войны и Октябрьской революции Хаксли воспринял крушение буржуазно-либеральных иллюзий, позитивистских представлений о постепенной эволюции — как признак крушения моральных ценностей человечества, угрозы революций, коммунизма. Отсюда его представление о гибельности для человечества закономерного хода развития. Другая основная черта мировоззрения писателя обусловлена его отношением к человеку, в котором он видел преимущественно низменные черты. С таким отношением, все углубляющимся в дальнейшем, связано неверие Хаксли в возможности человека создать лучшее будущее.

О заключенной в «Прекрасном новом мире» идее гибельности прогресса для общества (вернее, для его социальной верхушки) предвещает эпитафия. Это слова Н. Бердяева (Хаксли хорошо знал сочинения его и В. Розанова), который, опасаясь близкого осуществления Утопии, предполагал, что интеллигенция будет стремиться избежать ее, вернуться назад — к обществу менее совершенному, но якобы более свободному.

В романе в сатирических тонах нарисована картина «прекрасного будущего»: общество, организованное «на научной основе», — единое мировое государство, где царит культ Маркса и Генри Форда. В соответствии со своим замыслом автор наделяет персонажей романа именами типа «Маркс-Форд», «Ленина» и т. п.

Лейтмотив книги — путь вперед гибелен для капиталистического общества, если оно пойдет и дальше по пути «фордизма» — обездушивающей, все стандартизирующей «машинной цивилизации». Но катастрофой для него будет и путь к коммунизму. И тут автор, преследуя свою «двойную цель», сближает эти пути. Он приписывает черты «фордизма» коммунистическому обществу, — в силу чего и здесь человек предстает лишь частью механизированной системы, — а также сходные с этими чертами свойства, которыми обычно наделяют коммунистический строй его противники: стремление к всеобщему уравниванию, нивелировка индивидуальности, стандартизация мысли. (Атаку на эти выдуманные черты коммунизма Хаксли начал уже в «Контрапункте» — 1928, создав образ коммуниста Иллиджа.) Здесь слышны и отголоски мифа о «национализации женщин» и упразднении семьи. Особенно настойчив

мотив о том, что коммунистическое общество уделяет внимание материальным ценностям в ущерб духовным. Устами одного из персонажей романа, предающегося «еретическим» воспоминаниям о прежнем мире, Хаксли высказывает мысль о том, что благоденствие «прекрасного нового мира» достигнуто ценой отказа от истины и красоты, ибо «всегда, когда власть захватывали массы, они гнались в первую очередь за счастьем, а вовсе не за красотой или истиной»¹. Счастье изображается здесь в самом примитивном его понимании. Оно означает материальную обеспеченность, удобства, развлечения.

На протяжении романа происходит механистическое уравнивание отношения к материальным ценностям при социализме и отношения к ним в капиталистической Америке. Здесь проводится мысль, которую Хаксли наиболее ясно сформулировал устами одного из героев последующего романа «Слепой в Газе» (1936): коммунистический мир будет создан по образу и подобию буржуазного. В итоге будет лишь больше радиоприемников, больше шоколада, больше косметических кабинетов.

Духовные же ценности, утверждает Хаксли в «Прекрасном новом мире», — достояние лишь прошлого, когда «было так называемое христианство, была так называемая душа и так называемое бессмертие»². Канули в вечность мораль, чувство долга, благородство. Даже бедствия, неизбежные при капитализме — бедность, голод, болезни, страдания, — рассматриваются в романе как нечто связанное с истинной человечностью. Словом, здесь (как и в ранних романах Хаксли «Желтый Кром» и «Шутовской хоровод») сказалась тоска по обществу, «менее совершенному, но более свободному».

«Прекрасный новый мир» отчасти воспринимается как своего рода «устрашение», — но не «ужасами коммунизма», которые нагнетал Оруэлл в своем романе «1984 год» в период «холодной войны». В романе Хаксли предстает страшный в своей духовной стерильности удобный, благополучный мир, чей идеал — «устойчивость и счастье». Здесь, как пишет историк и критик — марксист А. Л. Мортон, «счастье без божественного милосердия может быть достигнуто лишь путем подчинения личности, такой переделки

¹ О. Хаксли, Прекрасный новый мир. — «Интернациональная литература», 1935, № 8, стр. 107.

² Там же, стр. 101.

ее, чтобы она подходила к желаемому образцу. Хаксли не способен понять, что социалистическое общество есть форма движения, в которой каждый человек может достичь вершины своих потенциальных возможностей во взаимоотношениях с другими людьми...»¹.

При чтении романа «Прекрасный новый мир» нельзя отделаться от двойственного впечатления. Остроумие, дар живых сатирических зарисовок, отличавшие и более ранние его произведения, сказались в тех местах, где Хаксли показывает характерные черты «бизнесменовской» Америки: культ материальных ценностей, комфорта, отсутствие подлинной культуры, неприхотливость вкусов, склонность к стандартным развлечениям — все то, что явилось плодом его впечатлений во время пребывания в США. Остро и метко также все то, что направлено против тенденций капиталистического общества, которые автор видит доведенными до их предела (особенно против фашистской идеи, воплощенной в сатирических образах, — идеи деления общества на касты и подчинения невежественных масс людям «высшей касты»). Все вплетающиеся в эту линию мотивы, продиктованные ненавистью автора к коммунизму и плохой осведомленностью о нем, а также основанные на слухах, распространяющихся антисоветской пропагандой, — графяретны, механистичны, надуманны. Эти две линии в романе тесно связаны между собой, и вторая мешает воспринимать первую как подлинную сатиру.

После выхода «Прекрасного нового мира» антикоммунистическая линия, все усиливаясь, проявляется в публицистике Хаксли (в 30-е годы он опубликовал ряд брошюр, где проводил мысль о пагубности для человечества революционного пути) и его художественных произведениях. Об этом свидетельствуют романы «Слепой в Газе» (1936), «После многих лет умирает лебедь» (1939) и особенно «Обезьяна и сущность» (1948) — о мире, разоренном атомной войной. Атака на коммунизм, — как это видно из пространных речей одного из героев, — проводится здесь по следующей схеме: коммунизм и фашизм претендуют на создание для своих идей научной основы. Претензии эти в глазах коммунистов и фашистов оказываются оправданными, ибо они применяют результаты своих лабораторных опытов к обществу, к человеческим отношениям, насилуя

¹ А. Л. Мортон, Английская утопия. М. 1956, стр. 244.

факты, объявляя несуществующим все, что не подходит для их целей. По словам Мортонa, характерно, что Хаксли «никогда не обходится в своих общих обличительных выпадах без того, чтобы не поглумиться над коммунизмом и Советским Союзом, как характерно и то, что книга «Обезьяна и сущность» широко популяризировалась и расхваливалась в Соединенных Штатах»¹.

Роман «Обезьяна и сущность», свидетельствующий о полной творческой деградации Хаксли, представляет собой поздний этап борьбы против коммунизма, которой отмечен его литературный путь. Если рассматривать его роман «Прекрасный новый мир» с этой точки зрения, то можно прийти к выводу, что в нем критика коммунизма — такого, каким он представляется Хаксли, — носит наиболее обобщенный и целенаправленный характер; именно этим, на наш взгляд, объясняется тот факт, что антисоветская пропаганда отводит ему ныне почетное место.

Примером противоположного взгляда на этот роман может служить относительно недавняя статья В. Шестакова «Социальная антиутопия Олдоса Хаксли — миф и реальность» («Новый мир», 1969, № 7). В статье справедливо все, что говорится о том, как Хаксли, изображая «фордовскую Америку», критикует существенные тенденции буржуазной цивилизации, предугадывая злоеущее их развитие. Но другая линия романа, тесно переплетенная с первой, — его антикоммунистическая направленность, — как бы отсекается. «...Со стороны особенно рьяной, откровенно реакционной части буржуазных критиков, — пишет автор статьи, — не раз предпринимались попытки представить творчество Хаксли, в частности его роман «Прекрасный новый мир», как антикоммунистическую утопию, как изображение неизбежного будущего коммунизма. Всеми силами стараясь отвести ядовитые сатирические стрелы Хаксли от их реальной цели, буржуазные идеологи жаждут переадресовать их социализму и коммунизму — жалкие потуги, несостоятельность которых обнаруживается сразу же при рассмотрении романа и подтверждается рядом высказываний и признаний самого Хаксли» (стр. 231). В статье не говорится, где и что именно признавал Хаксли. Однако многие фактические данные, — достаточно уже и тех, что приведены выше, — свидетельствуют о том, что он вполне

¹ А.-Л. Мортон, Английская утопия, стр. 257.

ясно выразил свою неприязнь к коммунизму как в «Прекрасном новом мире» и других романах, так и в «ряде высказываний». Именно эти фактические данные говорят о том, что буржуазные критики не напрасно видят в «Прекрасном новом мире» «антикоммунистическую утопию». Другое дело, что они склонны замалчивать критику в адрес США или отодвигать ее на задний план.

В статье В. Шестакова предстает односторонний образ Хаксли. Причины этому — ряд умолчаний, а иногда — недоговоренностей. Так, не раскрывается истинный смысл сцены в романе «Обезьяна и сущность», где фигурируют «два Эйнштейна»; о ней сказано лишь то, что это «символ разрушающей силы научного знания» (стр. 244). Между тем здесь кроется мысль, будто фашизм и коммунизм равно используют во зло науку и технику. Умолчания отличают не только рассмотрение романов Хаксли, главным образом «Прекрасного нового мира»; ничего не говорится об антисоветской сущности сопоставляемых с ним автором статьи романов — «1984 год» Оруэлла и «Мы» Е. Замятина. Цель сопоставления лишь в том, чтобы показать, что в отличие от романа Оруэлла в произведении Хаксли нет «полицейской мысли», тюрем, «двухминуток ненависти», а в отличие от романа Замятина нет публичных казней, хирургических вмешательств в мозг людей. В «Прекрасном новом мире», пишет автор статьи, манипуляция массовым сознанием осуществляется на научной основе, стабильность общества, контроль над мыслью и чувством достигается прежде всего с помощью средств массовой коммуникации. Отрицая антисоветскую направленность романа Хаксли, автор статьи, очевидно, не может отрицать ее в романах Оруэлла и Замятина, но, умалчивая о ней, оставляет неосведомленного читателя в неведении относительно того, какое общество подразумевали эти писатели. В результате сопоставления, проводимого В. Шестаковым, можно сделать вывод, который он, очевидно, не имел в виду, а именно: что романы Оруэлла и Замятина, где избраны иные, чем у Хаксли, средства для предупреждения об угрозе со стороны будущего коммунистического общества, близки его роману по духу. Кстати, тот факт, что Хаксли, как и Оруэлл, был знаком с романом Замятина, сказывается в «Прекрасном новом мире», что неоднократно отмечали западные критики, а Глеб Струве в своей книге «Русская советская литература» прямо говорит, что роман Е. Замятина «Мы» послужил образцом для «антиутопий» Хаксли

и Оруэлла. Далее В. Шестаков, ссылаясь на статью американского философа и социолога Э. Фромма о «1984 году», цитирует то место из нее, где Оруэлл характеризуется в духе панегирических книг о нем как гуманист, который предупреждает об опасности управленческого индустриализма и который «все еще надеется, но его надежда — надежда отчаяния» (стр. 243). В результате в статье косвенным образом поднимается на щит и Оруэлл как автор «1984 года».

Другой особенностью статьи В. Шестакова, связанной со всей его концепцией, является резкое отделение первого периода творчества Хаксли (куда входит и роман «Прекрасный новый мир») от второго. Первый период рассматривается только как вершина. Реакционные тенденции отмечаются — при этом бегло, — лишь начиная с романа «Слепой в Газе», как будто они не были предварены «Прекрасным новым миром» и — в меньшей степени — предшествующими ему романами. Читатели, таким образом, должны воспринимать эти тенденции как нечто совершенно неожиданное; такому впечатлению способствует и формулировка в конце статьи: «Хаксли превратился в самого отчаянного мистика и реакционера» (стр. 247). Между тем неожиданного «превращения» не было, — с течением времени усугублялись до крайней степени черты, намечавшиеся ранее. Между произведениями Хаксли есть преемственная связь. Есть она, в частности, и между «Прекрасным новым миром» и его продолжением — романом «Прекрасный новый мир, вновь посещенный», 1958 (в США оба произведения переиздаются в одном томе), который В. Шестаков, отмечая, что там утверждается неизбежность насилия и тирании, противопоставляет первому роману. В конце статьи автор пишет, что Хаксли ничего не мог противопоставить разрушительным тенденциям современной буржуазной цивилизации (но в действительности он противопоставлял ей идеализированное прошлое, зовя человечество назад), что он не верил в возможность социального движения, «в революцию он тоже не верил и даже опасался ее» (стр. 243). Это довольно мягкое определение отношения Хаксли к революции, его ненависти к ней, ненависти к революционным идеям марксизма, который он настойчиво пскажал.

Наряду с антиутопиями среди разнообразных беллетристических форм враждебного отношения к Советскому

Союзу числится и жанр «политического детектива»¹ — романы о направленном против Советского Союза шпионаже, которые приобрели особенно агрессивный характер в 50—60-е годы. Среди них царит по-прежнему, — хотя умер уже ее создатель Айан Флеминг (бывший агент английской военно-морской разведки), — двенадцатитомная серия романов о Джеймсе Бонде, тайном агенте, непобедимом «супермене», борце со «злокозненными коммунистами», глашатае расизма, фашистской идеологии насилия.

Появляются, однако, признаки пресыщения английской общественности произведениями, в которых, по выражению Мэри Пил — автора статьи в «Букс энд букмен» (1970, апрель), — коммунизм неизменно играет роль пугала, палача, заносящего топор над головами англичан. Характерен и успех пародирующей эти произведения комедии английского драматурга Н.-Ф. Симпсона «Бег к вершине», поставленной на сцене в 1965 году и опубликованной год спустя. Движущей пружиной комедии служит абсурдная ситуация, созданная воображением инспекторов Интеллиженс сервис. Исчезновение в торговой сети Лондона товаров традиционного советского экспорта приводит к выводу: это козни из-за «железного занавеса», «они хотят заставить нас просить у них милостыню»², «нам надо говорить с ними с позиции силы»³. Симпсон высмеивает стереотипные «шпионские произведения», разворачивая действие по их канонам.

Недовольство романами о Джеймсе Бонде и подобными им стала выражать и правая критика, осознав, что их грубопримитивные методы компрометируют идею, с которой она по существу солидарна, и что нужны иные пути.

Показательна статья в «ТЛС» от 12 декабря 1968 года Дж. Симонса — «Конец литературы шпионажа, или От мечты к фарсу».

Автор статьи выражает мысль, что Джеймс Бонд, герой книг, изобилующих эротикой, садизмом, насилием, в сущности, не заслужил славы героя национального масштаба.

¹ См. соответствующие страницы статьи В. Ивашевой «Новые тенденции в английской прозе 60-х годов» («Вопросы литературы», 1967, № 3), статью В. Скороденко «Новые вариации на старую тему (Заметки об антикоммунизме в литературе послевоенной Британии)» («Вопросы литературы», 1967, № 9).

² N. F. Simpson, Cresta Run.— «Plays and Players», 1966, № 5, p. 29.

³ Там же.

Слава пришла к нему благодаря умелой рекламе через посредство кино и телевидения; при этом фильмы особенно обнажали тот факт, что романы Флеминга далеки от реальности. Если Флеминг начал с «мечты», то позднее он и его последователи низвели ее до фарса, превратили в абсурд. В результате эти романы могут принести больше вреда, чем пользы. Автор статьи делает вывод, что реакция читателей на романы о Бонде не соответствует требованиям дня, — не раскрывая, в чем заключаются эти требования. Общий смысл статьи, если читать между строк, сводится к следующему: шпионские романы, через которые осуществляется антисоветская пропаганда, ныне пишутся в Англии на низком уровне и потому не достигают цели.

Симонс не говорит здесь о романах, авторы которых противостоят антисоветской направленности «политического детектива», используя этот жанр в иных целях. Его, по-видимому, больше беспокоит критика «изнутри»; именно в связи с этим он обращается в своей статье к появившимся в 60-х годах романам Джона Ле Карре — бывшего агента Интеллидженс сервис, затем сотрудника английской дипломатической службы¹.

Основной упрек Симонса романам Ле Карре заключается в том, что эти романы, хотя и отличные от «бондистских», также не отвечают требованиям дня, в частности, роман «Шпион, вошедший с холода», ставший, по словам Симонса, бестселлером во всем мире.

Симонс не говорит здесь о том, почему романы Ле Карре не удовлетворяют требованиям дня (умалчивает он и о том главном, что в этих романах должно вызывать в нем наибольшее раздражение, а именно: основной мотив в них не мифическая «красная опасность», а реальная угроза возрождения в ФРГ фашизма под покровительством британских властей). Но по тому, как он перечисляет их отличительные черты, видно, что с его точки зрения романы Ле Карре слишком близки действительности, достаточно неприглядной. Здесь в противовес обычным стандартам «шпионских романов» британская разведка не окружается

¹ Наиболее известны романы Ле Карре «Шпион, вошедший с холода» (1963), «Зеркальная война» (1965), «В одном немецком городке» (1968). Последний роман, в котором отразился опыт работы Ле Карре в английском посольстве в ФРГ, опубликован на русском языке в журнале «Иностранная литература», 1969, №№ 1—3. Послесловие Д. Крамина в № 3.

ореолом; «снижается» образ разведчика — неизменно смелого, сообразительного и победоносного.

Герои Ле Карре действительно необычны для романов данного жанра. Некоторые образы этих подневольных людей британской разведки порой заставляют вспомнить звучащий у Киплинга мотив незавидной доли Томми Аткинсов — британских солдат, которые выполняют черную работу для империи, но видят лишь пренебрежение со стороны «чистой публики». Однако вскоре проступает различие между Киплингом и Ле Карре. Киплинг критиковал тех, кто недостойно служит Британской империи, — во имя возможности еще больше возвеличить ее. У Ле Карре нет такой, как у Киплинга, веры в Британскую империю и стремления к ее идеализации. Тревога за судьбы человечества заставляет его видеть опасные черты ее политики — поддержку неонацизма, ведение «холодной войны», частью которой является система шпионажа. Критикуя деятельность разведывательного центра, он показывает бесчеловечность и коварство властей, которые не только жестоко расправляются с рядовыми разведчиками в случае провала задания, но с легкостью заранее обрекают их на смерть, если это нужно для задуманных комбинаций. Он не идеализирует и своих «Томми Аткинсов». Некоторые из них, как правильно заметил Симонс, отнюдь не отличаются высоким моральным уровнем, другие — те, на чьей стороне симпатии автора, — предстают духовно сломленными жертвами роковой судьбы.

Этот последний мотив не случаен. Как показывает творчество Ле Карре в целом, в его мировоззрении занимает видное место идея одиночества человека. Британские правящие круги он часто склонен критиковать с точки зрения индивидуума, на чью свободу посягают. Не последнюю роль играет и его склонность к отвлеченным идеям, неправомерным обобщениям. Такова, например, мысль о том, что политика в современном мире утратила этические принципы.

Властью всех этих представлений, возможно, объясняется отсутствие у писателя попыток дойти до логического конца в своем осуждении британской политики, доискаться до ее истоков. Такое мировосприятие обуславливает и его отношение к Советскому Союзу. Мнение о нашей стране сложилось у Ле Карре, по-видимому, под влиянием предвзятых суждений, распространенных на Западе. Так, он считает, что в «холодной войне» Англии против Советского Союза позиции и методы сторон идентичны. Эта

мысль выражена особенно ясно в романе «Зеркальная война». Писатель не задается вопросом о том, какие идеи и цели легли в основу создания советского государства и, с другой стороны, — каковы они у империалистической Англии. Для того чтобы получить ответ на этот вопрос, достаточно было бы вспомнить о том времени, когда Англия, прибегая к шпионажу и интервенции, пыталась уничтожить только что созданную Советскую республику, а до этого строила планы пресечения самой возможности ее создания.

Важно, однако, что Ле Карре решительно противостоит продукции Флеминга и ему подобных своими антивоенными, антифашистскими взглядами, разоблачениями британской внешней политики. Он дискредитирует воспетую Киплингом «большую игру» — британский шпионаж, ныне пропагандируемый на свой лад авторами низкопробных романов.

Вполне понятна неприязнь «ТЛС» к произведениям Ле Карре как правдивому свидетельству человека, на собственном опыте познавшего многое в работе британской государственной машины. Понятны также и расчеты «ТЛС», как видно из статьи Симонса, на новый тип «шпионского романа», служащего каналом антисоветской пропаганды.

Активно используются, разумеется, и другие каналы, в том числе один из наиболее важных — тенденциозная критика советской литературы. Соответствующие статьи и рецензии на книги о советской литературе и на произведения советских писателей охотно печатают на своих страницах «ТЛС», «Таймс» и другие органы английской буржуазной печати.

Борьба в Англии против советской литературы — часть общей борьбы против советской системы. Реакционным литературоведам глубоко чужды самые принципы и задачи советской литературы — воздействие на духовный мир человека, воспитание нового человека социалистического общества. Им чуждо и понимание советским обществом роли писателя как человека, ответственного перед народом. В борьбе против принципов советской литературы они стремятся их исказить. В суждениях о советской литературе они исходят не из исторического процесса ее развития, а из заданных схем, под которые произвольно подгоняют факты.

В своих методах рассмотрения советской литературы английские критики и литературоведы во многом следуют методам, примененным в книгах и статьях белоэмигрантов

о советской литературе: Я. Лаврина, М. Слонима и особенно Г. Струве — лектора в Лондонском университете до начала 40-х годов, когда он, как и М. Слоним, переехал в США. Неким образом в английских реакционных кругах до сих пор считается книга Г. Струве «Русская советская литература», впервые вышедшая в 1935 году и неоднократно переиздававшаяся с дополнениями. В ней выражено его враждебное отношение к коммунизму и соответственно дана искаженная картина советской литературы.

Английские авторы реакционных книг о советской литературе при периодизации ее истории часто исходят из схемы Струве, изображая период 20-х годов как «золотой век» свободы различных течений и школ в противовес 30-м годам, когда советская литература будто бы подчинилась диктату Коммунистической партии. Социалистический реализм трактуется как нечто предписанное советской литературе сверху. Усвоены были и приемы, использованные Струве при рассмотрении советской литературы. К ним относится смещение пропорций — выдвижение на первый план писателей, чуждых идеям Октябрьской революции, например, Б. Пильняка, Е. Замятина (роману которого «Мы», из-за его антикоммунистической направленности, уделяется много места), а также второстепенных авторов (например, С. Малашкина), в силу чего, например, Горький и Маяковский остаются в тени. Далее следует прием искажения творчества — чаще всего именно этих двух писателей. Утверждение Струве, что политические взгляды Горького оказали подавляющее влияние на него как художника, давно уже стало своего рода аксиомой, которая повторяется в различных вариантах десятки лет в книгах и статьях реакционных английских и американских литературоведов. У Струве заимствованы и следующие, ставшие стандартными приемы: если признается достоинство какого-либо выдающегося произведения советского писателя, это объясняется или тем, что оно написано в традициях русской литературы XIX века, или тем, что в нем будто бы есть элементы оппозиции советскому строю; в ходу и «довод», что произведение удалось писателю, несмотря на «бюрократическое давление». Практикуются и передержки; так, взгляды Клима Самгина выдаются за взгляды самого Горького.

Характерно, что в год, когда отмечалась пятидесятая годовщина Великой Октябрьской революции, критика советской литературы приняла в Англии вид организован-

ной кампании. Во многих органах печати выступили со статьями журналисты и литераторы, известные своими антисоветскими взглядами, — Э. Кренкшопу, П. Реддауэй, Р. Конквест и другие. В специальном приложении к газете «Таймс» от 6 ноября 1967 года появилась пространный статья Р.-Р. Милнер-Галланда, заведующего отделением русского языка и литературы университета в Сассексе. В этой, так сказать, «юбилейной» статье проявляется стремление дискредитировать советскую литературу, но в то же время соблюсти некоторый декорум доброжелательства; об этом говорит уже заголовок — «Советская литература находит свое место в Британии». Статья заслуживает рассмотрения, так как претендует на освещение роли в Англии советской литературы за несколько десятилетий и демонстрирует приемы, типичные для английских и американских «советологов».

Основным маскировочным средством, для того чтобы создать впечатление объективности, служат для Милнер-Галланда сетования на то, что советских писателей переводят в Англии недостаточно, существующие же переводы не на высоте, а также выражение надежды, что это положение изменится. Автор статьи прибегает к испытанному в английской реакционной критике приему иронизирования. Как бы задавая самому себе вопросы и вызывая в памяти образы писателей, чьи произведения переведены в Англии, он бросает фразы на ходу — определения, претендующие на остроумие и не имеющие никакого отношения к творчеству писателей («Шолохов? Твердокаменный лауреат Нобелевской премии», «Есенин? Поставщик неприятных эпизодов в жизни Айседоры Дункан» и т. п.), по-видимому, полагая, что таким образом он уничтожает значение этих писателей. Вступая в противоречие с самим собой, он после замечания о том, что английские читатели редко приходят в соприкосновение с современными русскими книгами, констатирует, что советские произведения «переводятся в довольно большом количестве, публикуются и, по-видимому, читаются». Он даже упоминает о советских книгах в мягких обложках, то есть о дешевых массовых изданиях, что в Англии служит признаком популярности публикуемых таким образом книг. Но после этого он голословно утверждает, что воздействие произведений советской литературы минимально и создает видимость объективных размышлений над вопросом о причинах этому. «Может быть, читатели не могут привыкнуть к ним, соз-

дать у себя необходимую эмоциональную настроенность или проделать подготовительную работу, необходимую для того, чтобы понять, что именно советские писатели пытаются выразить в пределах своих возможностей. Может быть, материал, представленный в книгах, неясен, случаен, или слишком тенденциозен, или плохо переведен, а может быть, они — и это прежде всего — просто недостаточно хороши». Таким образом, проводится мысль о том, что советские художественные произведения — это не часть мировой литературы, а нечто изолированное, экзотическое; для восприятия их требуется особая подготовительная работа. Проводится также мысль, что возможности авторов ограничены.

Разумея, по-видимому, метод советской литературы, обращенной к будущему, Милнер-Галланд, говоря о 30-х годах, утверждает, что только «неисправимо романтическая часть английской читающей публики могла тогда (а также и теперь) отыскивать в советской литературе пути к утопии».

В начале статьи Милнер-Галланд писал: «Не покажется ли слишком циничным вопрос, оказала ли советская литература заметное влияние в Англии?» Теперь он сообщает ответ на этот вопрос, — оказывается, примером воздействия советской литературы на английскую может служить влияние Е. Замятина на Дж. Оруэлла! В разделе «Антиутопии» он пишет, разумея «1984 год» Оруэлла: «Эта книга, возможно, являет собой значительный и очевидный пример влияния советской литературы на англичан; основная тема и некоторые детали смоделированы с антиутопической фантазии Замятина «Мы». После вывода о влиянии советской литературы на английскую на основе приведенного примера Милнер-Галланду предстояло доказать, что «Мы» Замятина является именно произведением советской литературы. Он делает это следующим образом. Приписав советским критикам мнение, что советская литература — как нечто уникальное — отделена от русской литературы непроходимой стеной, и объявив, что они именно поэтому не хотят включать роман «Мы» в советскую литературу, Милнер-Галланд приходит к следующему выводу: «Здравый смысл говорит, что произведения, написанные советскими гражданами, являются советской литературой». Такой вывод очень удобен реакции; он подводит «теоретическую базу» под операции, производимые ею ныне, — когда к советской литературе причисляются люди, которые никогда не были писателями. Один из последних примеров — предисловие к книжке С. Аллилуевой обзоре-

вателя еженедельника «Обсервер» Э. Кренкшоу, в котором он пишет, что Аллилуева уже заняла место в одном ряду с русскими классиками.

Главное в статье Милнер-Галланда то, что в ней не дана подлинная картина распространения в Англии советской литературы и объективной критики о ней, — та картина, которая свидетельствует о международном значении советской литературы. Он не говорит о многочисленных изданиях произведений Горького, о том признании, которое завоевали в Англии, главным образом в 30-х годах, произведения Шолохова, Фадеева, Gladкова, Серафимовича, Фурманова, Н. Островского, Макаренко, А. Толстого, Федина, Леонова, Вс. Иванова, Пришвина, Каверина, Лавренева, а в период второй мировой войны и после нее — произведения Симонова, Горбатова, Гроссмана, Полевого, Николаевой, В. Некрасова, Тендрякова и многих других. Умалчивается и о переводах советской поэзии в 30-х годах, а также в 50-х, когда Джек Линдсей опубликовал составленную им антологию русской советской поэзии за период 1917—1955 годов в своих переводах, предпослав ей обширное предисловие, посвященное анализу творчества Маяковского, Тихонова, Твардовского, Луконина, Сельвинского и других.

Игнорируя все эти факты, Милнер-Галланд называет из переводов 30-х годов только антологию, составленную Риви и Слонимом, а о периоде второй мировой войны и годах, следующих за ней — когда в Англии проявлялся значительный интерес к печатавшимся там произведениям советских писателей о войне, — он пишет, что советская литература была тогда представлена скудно и при этом случайно выбранными произведениями.

Утверждая в противоречии с истиной, что советская литература в Англии привлекала лишь незначительный интерес критики, Милнер-Галланд считает огромным достижением появление в 1935 году книги Г. Струве «Русская советская литература». Замалчивая враждебное отношение автора книги к советской литературе, Милнер-Галланд выдает его за ревностного ее популяризатора, не преминув заметить, что именно Струве одолжил Оруэллу роман Замятин «Мы».

Статья Милнер-Галланда, по основным положениям типичная для сочинений «советологов», типична также и по своим приемам, которыми он пользуется, чтобы доказать недоказуемое,

Уже приведенные выше фактические данные говорят о том, что большая часть общественности Англии воспринимала советскую литературу не в соответствии с книгой Струве, а вопреки ей. К этому необходимо добавить, что представители английских прогрессивных кругов выступали против искажений советской литературы Глебом Струве и подобными ему критиками. Так, Джек Линдсей и Герберт Маршалл (переводчик Маяковского и составитель сборников его поэзии) полемизировали со Струве, превратно толковавшим творчество Маяковского и игнорировавшим международное значение его поэзии. Журнал «Лефт ревью» (1935, декабрь) поместил под заголовком «Пропаганда, выдаваемая за критику» рецензию на книгу Струве А. Брауна, уличавшего автора книги в передержках при разборе романа М. Шолохова «Поднятая целина», романа Л. Леонова «Скутаревский» и др.

До сих пор не утратили своей актуальности суждения Ральфа Фокса об искаженном толковании творчества М. Горького; о них напоминают нам выступления английских прогрессивных критиков наших дней. В своей статье в «Морнинг стар» (1967, 20 апреля) Денис Огден протестует против основного положения изданной в Англии книги американского писателя и критика Дана Левина «Буревестник. Жизнь и творчество Максима Горького». Назвав Горького в этой статье одним из величайших советских писателей и одним из самых выдающихся представителей мировой литературы, Д. Огден пишет: «Таковыми своими произведениями, как автобиографическая трилогия «Детство», «В людях» и «Мои университеты», выдающийся роман «Мать», Максим Горький вдохновил миллионы в их борьбе за лучшую жизнь». Между тем, по словам Огдена, в книге Левина «Горький рассматривается как терзающийся, тоскующий символист и «святой странник», а все то, что составляет суть его творчества, и прежде всего его социалистические взгляды, объявляется заблуждениями».

Среди враждебных коммунизму книг, выход которых был специально припоровлен к годовщине Октябрьской революции, выделяется своим «программным характером» книга «Политика идей в Советском Союзе» (Лондон, 1967). В главе «Литература» (во II разделе книги) утверждается, что Коммунистическая партия управляет советской литературой и что, согласно существующей в Советском Союзе теории, основной целью литературы является воздействие на людей, а не раскрытие правды.

Аналогичную мысль проводит в своей книге «Обзор советской литературы» (Лондон, 1966) Кэтрин Хантер-Блэр, сотрудница Института славистики и восточноевропейских исследований при Лондонском университете. Утверждая, что советская литература находится под властью государства, К. Хантер-Блэр проводит мысль о преемственной связи в этом смысле между ней и русской литературой, которая якобы была «завербованной» с самых ранних своих истоков: находилась вначале под контролем церкви, а затем и государства. По ее словам, «даже в XIX веке — «золотом веке» русской литературы — церковь и государство были арбитрами в вопросах идеологического содержания литературы»¹. После изложения этой собственной фантастической теории автор переходит к стандартной схеме периодизации советской литературы, противопоставляя период 20-х годов периоду 30-х.

Пэт Слоон в статье «Советская литература, такая, какой иные видят ее» в органе Компартии Великобритании «Коммент» высказывает мнение, что в своей книге К. Хантер-Блэр ориентируется на британские правящие круги — «истаблшмент», — под влиянием которых находится английская реакционная пресса. После критики этой книги, как и книги Марка Слонома «Русская советская литература» (1967), вышедшей одновременно в США и Англии, П. Слоон, в свою очередь, подводит итоги, связанные с 50-й годовщиной Октябрьской революции, рисуя истинное положение вещей в советской литературе, раскрывая ее смысл и задачи. В этом отношении его статья может служить ответом «советологам».

«За пятьдесят лет, — пишет П. Слоон, — в течение которых Советский Союз выдержал две войны, принесшие с собой опустошения, вклад Советского Союза в литературу был значительным. Вехами являются такие имена, как Горький, Шолохов, Алексей Толстой»². «В целом, если говорить о проблеме искусства, между отношением к нему Советского Союза и Запада лежит пропасть. Корни этого различия заключаются в различии социальных систем, и рождение массовой читательской аудитории в среде населения, которое пятьдесят лет тому назад было в большин-

¹ Katherine Hunter-Blair, A Review of Soviet Literature, London, 1966, p. 8.

² Pat Sloan, Soviet Literature as others see it. — «Comment», 1967, August, vol. 5, № 33, p. 523.

стве своем неграмотным, придает особый характер этому различию»¹.

Касаясь термина «завербованные», П. Слоон говорит, что он имеет один смысл в устах западных писателей-индивидуалистов, которые кичатся тем, что они «незавербованные», и совершенно другой, если применять его к советским писателям, считающим дело революции своим делом. По его словам, в стране, которая управляется партией, задавшей целью изменить мир, а следовательно, изменить человека, на писателя возлагается особая задача. Как видно из статьи Слоона, разница между писателями-индивидуалистами Запада и советскими писателями особенно бросается в глаза в дни великих испытаний.

«Во время второй мировой войны,— пишет он,— как и во время первой, в Британии само собой разумелось, что видные писатели должны избегать борьбы, чтобы творить, укрываться в Девоне и Корнуолле. Но в СССР во время второй мировой войны «незавербованный» писатель был просто немыслим»². В этой связи П. Слоон приводит следующее суждение о военном периоде в книге М. Слонима, который здесь не может не отдать должного советской литературе: «Вполне понятно, что эти пять лет советская литература была исключительно военной литературой... Ни в одной другой стране война не притягивала энергию художника так сильно, не отражалась в столь многих произведениях»³. «Если это было «вполне понятно» во время войны,— спрашивает Слоон,— почему же непонятна подобная роль советской литературы и в мирное время, когда весь народ ведет борьбу за будущее так, как никогда в истории? Вот вопросы, которые должны были бы задать себе люди, прежде чем критиковать советскую позицию по отношению к искусству»⁴.

В своей статье П. Слоон, обращаясь к английским читателям, высказывает мысли об особенностях советской культуры, столь отличающих ее от буржуазной, о новой роли писателя и читательских масс. Главные черты, которые он называет «специфическим советским вкладом в культуру»⁵,— это приобщение народа к культуре, стрем-

¹ Pat Sloan, *Soviet Literature as others see it.*— «Comment», 1967, August, vol. 5, № 33, p. 523.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же, стр. 522.

ление советских писателей к созданию таких «произведений искусства, которые отвечают нуждам массовой аудитории и ускоряют общий процесс социального развития по направлению к коммунизму»¹.

Вопрос о роли писателя в обществе встает теперь довольно часто перед английской интеллигенцией. В условиях осложняющейся социальной и политической обстановки в писательской среде происходит своего рода кристаллизация. Менее стойкие избирают путь более безопасный и выигранный. Этим путем пошли так называемые «сердитые молодые люди» — Кингсли Эмис и Джон Брейн, в чьих ранних произведениях, критиковавших ряд сторон буржуазной Англии, сказывалась в то же время отдаленность от подлинно демократических идей. Укрепившись в качестве признанных авторов на английской литературной сцене, они заняли охранительные позиции по отношению к буржуазной Англии, лишней раз показав своим примером, что реакционный путь неизбежно связан с антикоммунизмом. К. Эмис испробовал свои силы в жанре антикоммунистического «шпионского романа», опубликовав под псевдонимом Роберт Маркхем роман «Полковник Сан» (1968), продолжающий серию приключений Джеймса Бонда. Он выступил против коммунизма и в другом жанре — в «Исповеди экс-радикала», напечатанной в «Санди телеграф» 2 июля 1967 года. В ней он утверждал, что коммунисты, будучи агентами иностранной державы, подрывают основы «демократии».

Герои направленного против коммунизма романа Брейна «Игра со слезами» (1968) — молодые люди с «вызывающе антилевыми взглядами» создают в своем воображении «Общество пропаганды реакции, высокомерия и законенных предрассудков», избрав в качестве духовных вождей Франко, Форстера и Яна Смита. Эту игру они называют «прог-травлей», то есть травлей прогресса.

Путь вправо Брейна, исповедовавшего социалистические убеждения, оказался самым сенсационным и в своем роде показательным. Пытаясь обосновать его принципиальными мотивами, Брейн неоднократно выступал в печати. Первое его публичное заявление об отречении от прежних убеждений было напечатано в июле 1968 года в еженедельнике «Спектейтор» под заголовком «Прощание с левыми».

¹ Pat Sloan, Soviet Literature as others see it.— «Comment», 1967, August, vol. 5, № 33, p. 522.

Как индивидуалист, он, по его словам, хотел сохранить свободу личности (участвуя же в прогрессивном движении, он ощущал, что утрачивает ее) и не присоединяться ни к какому лагерю. Его откровения, выдержанные в этом же духе, появились в марте 1969 года в «Нью-Йорк таймс мэгезин» под заголовком «Как один британский социалист стал консервативным» и в «Санди таймс» под заголовком «Писатель Джон Брейн рассказывает, как он потерял веру в социализм». Здесь он заодно предупреждал об опасности со стороны коммунистов, которые будто бы опутали сетью заговора прессу и телевидение. Крайне консервативное британское общество «Манди Клуб» опубликовало отдельной брошюрой публичное отречение Брейна от социализма.

Мотивировки, которые давал Брейн своей «смене вех» — необходимость сохранить независимость и индивидуальную свободу, — опровергались, однако, другими его высказываниями, которые свидетельствовали о том, что его заставило повернуть вправо нечто более притягательное. Переломным моментом в его умонастроении, по-видимому, явилась в 1964 году его трехмесячная поездка по США, куда его пригласили читать лекции в университетах. Именно после возвращения оттуда Брейн вышел из лейбористской партии и фабианского общества, из организации «Движение за ядерное разоружение», из «Совета борьбы за гражданские права». Еще в статье в «Спектейторе» он заявлял, что поездка в США убедила его в превосходстве капиталистической системы над социалистической. В «Санди таймс» он уже писал о США в восторженных тонах. Он, оказывается, на всем протяжении своего путешествия испытывал чувство абсолютного счастья, незнакомого ему до сих пор. Это страна, писал он, в которой каждый может стать кем угодно — миллионером или битником.

Это восторженное состояние вызывало смутное ощущение, что в основе его, может быть, лежит какая-то конкретная первопричина. Ситуацию прояснила статья Колина Уилсона, английского писателя, критика, публициста, который также был приглашен в США читать лекции. В этой статье (в июньском номере английского журнала «Энкаунтер» за 1969 год) К. Уилсон приводил точные цифровые данные, которые говорили о существующей в США системе необычайно высокой оплаты лекций приглашенных писателей. Правда, они при этом должны соблюдать одно условие — не пропагандировать коммунистических идей. К. Уилсон упоминает, что одного преподавателя, оче-

видно, возбуждившего подозрение, заставили заполнить анкету, где был вопрос: «Вы хотите, чтобы государственная власть была свергнута путем насилия?»¹ По словам Уилсона, очень велики также гонорары, которые выплачивают приглашенным писателям за их издаваемые в США книги.

Ситуация, освещенная в статье Уилсона, слегка напоминает явление, которое стало обычным для методов США в области науки и носит название — «утечка мозгов». Разумеется, нельзя приравнивать к этому явлению — ни по масштабам, ни по значению и конечным результатам — мероприятие США по организации лекционных турне для приглашенных писателей, но оно, по-видимому, все же дает свой эффект, как показывает, в частности, пример Брейна.

Возвращаясь к Коллину Уилсону, надо сказать, что удовлетворение прекрасными условиями жизни в предоставленном ему «кампусе», а также большими цифрами издательских гонораров и платы за лекции не помешало ему поинтересоваться и цифрами иного рода; он точно узнал, как исключительно высок уровень преступности в США. Сухие цифры статистики подтверждались почти ежедневными сведениями о грабежах и убийствах, совершаемых неподалеку от его местожительства. Его поражал также ужасающий вид негритянских трущоб, расположенных вблизи колледжа, где он читал лекции. Он задавался вопросом, что должна думать негритянка — уборщица колледжа, сравнивая образ жизни молодых людей, пренебрегающих в колледж верхом и на дорогих машинах, с условиями жизни и учения своих детей.

В целом с нарисованной К. Уилсоном картиной плохо вяжется утверждение Брейна, что в США каждый может стать миллионером.

Реакционные взгляды бывших «сердитых молодых людей» проявились особенно четко в их отношении к американской агрессии во Вьетнаме, в частности, в письме в «Таймс» от 21 января 1967 года, которое вместе с восемью реакционными литераторами подписали К. Эмис и Дж. Брейн. В этом письме они оправдывали американскую агрессию, призывали к введению во Вьетнам английских войск и выражали недовольство наличием в Англии «антиамериканской пропаганды» — так они именовали протест против американской агрессии многих представителей

¹ Colin Wilson, *Writer in residence*. — «Encounter», 1969, June, p. 82.

интеллигенции Англии. Они утверждали, что выражают мнение большинства, но это утверждение опровергалось другими заявлениями. В частности, почти одновременно с их письмом в газете «Таймс» было опубликовано письмо, решительно осуждающее американскую агрессию и пособничество ей со стороны английских правящих кругов. Письмо подписали 1500 представителей ряда университетов Англии. В апреле 1967 года в газете «Гардиан» было помещено воззвание, содержащее требование положить конец войне во Вьетнаме и прекратить поддержку войны английским правительством. Под воззванием стояло 2200 подписей деятелей культуры Англии, США, Австралии, Новой Зеландии и Канады. Среди английских писателей и критиков, подписавших воззвание, были Хью Макдиармид, Джеймс Олдридж, Джон Берджер, Бриджит Брофи, Кеннет Тайнан, Сильвия Таунсенд-Уорнер. Его подписали также народный певец Робин Холл, композиторы Алан Буш и Малькольм Арнольд.

Письмо реакционных литераторов в «Таймс» осудил в интервью газете «Морнинг стар» (1967, 31 января) поэт Адриан Митчелл, автор стихотворного текста сатирической пьесы «США», направленной против американской агрессии во Вьетнаме. Разоблачая фальшь формулы об «антиамериканской пропаганде», которую авторы письма призывали прекратить, А. Митчелл сказал, что суть дела в протесте против планированной жестокости американцев во Вьетнаме и протест этот надо усилить. Если бы авторы письма, сказал он, обратились со своим призывом к молодежи, которая составляет ядро движения против войны во Вьетнаме, они получили бы отпор.

Значительным событием в общественной жизни Англии явился выход книги «Писатели занимают позиции по отношению к Вьетнаму» (Лондон, 1967). Составители ее: Сисил Вульф — литературный критик и библиограф, и Джон Бэггали — военный историк, специально интересующийся Вьетнамом. В предисловии к книге они пишут, что идея ее была навеяна выпущенной Нэнси Каннард во время гражданской войны в Испании книгой под названием «Писатели занимают позиции по отношению к Испании» (1937). Она была составлена из ответов ста пятидесяти писателей Великобритании на вопрос об их отношении к законному правительству Испанской республики и ее народу, об их отношении к Франко и фашизму.

С вопросом о том, что они думают об интервенции США во Вьетнаме, С. Вульф и Дж. Бэггали обратились к двумстам пятидесяти выдающимся писателям и историкам тридцати стран (среди ответов на этот вопрос в книге опубликован ответ представителя Советского Союза — К. Симонова). Вопросам, обращенным к писателям Англии, Шотландии, Ирландии и Уэльса, предшествует краткое введение, где выражена мысль, что «позиция невмешательства» безответственна, и мир должен знать, что думают писатели как представители нации.

Среди ответов тех, кто безоговорочно поддерживает американскую агрессию, фигурируют высказывания Роберта Конквеста, Кингсли Эмиса, Джона Брейна. Первый из них пишет, что он полностью поддерживает Америку и уверен, что того же мнения придерживались бы все люди (за исключением убежденных «антидемократов»), если бы многие из них не поддавались дезинформации, которая осуществляется путем прямой фальсификации, «пропаганды ужасов», а также путем специального отбора фактов. По мнению Р. Конквеста, одержимого давней ненавистью к Советскому Союзу, подобная дезинформация затемняет «тоталитарную политику» СССР (таким образом проявляется тенденция Конквеста свалить вину с «больной головы на здоровую» и в то же время изобразить как плод «дезинформации» зверства американских войск во Вьетнаме, о которых знает весь мир). Р. Конквест упрекает составителей книги в том, что они сделали бесполезный шаг, обратившись со своим вопросом к советским писателям. Ответ К. Эмиса, где проявляется та же тенденция, проникнут «железной логикой». По его словам, те, кто стоит за вывод американских войск из Вьетнама, неизбежно симпатизирует коммунизму, не видя его империалистических агрессивных тенденций, поэтому он, Эмис, поддерживает политику США. Дж. Брейн обосновывает свой ответ «стратегическими соображениями»; он считает, что, покуда американские войска находятся во Вьетнаме, обеспечена безопасность Австралии и Новой Зеландии (не указывая, кто, собственно, им угрожает). В разрез с фактами Брейн утверждает, что в Южном Вьетнаме есть хотя бы подобие мира, хотя бы слабая надежда на лучшее будущее.

В книге немало «нейтральных» ответов — тех, кто считает, что не дело писателя высказываться по вопросам политики и обстановки в мире, что они мало осведомлены, и потому их моральные суждения были бы неэффективными.

Однако большинство писателей безоговорочно, решительно, страстно обвиняет агрессора и стоит за немедленный вывод американских войск из Вьетнама. Среди них Хью Макдиармид, Грэм Грин, Чарльз Перси Сноу, Памела Хэнсфорд Джонсон, Айрис Мердок, Гарольд Пинтер, Адриан Митчелл, Сильвия Таунсенд-Уорнер, Дорис Лессинг. Последняя, в частности, касаясь прикрывающего агрессию США лозунга о «сдерживании коммунизма» в целях «защиты демократии», пишет, что США лишь дискредитируют само понятие демократии.

В книге, отражающей подлинное соотношение сил в реальной действительности, сталкиваются диаметрально противоположные точки зрения: убеждения честных писателей, которые, сознавая свою ответственность перед обществом, открыто становятся на сторону вьетнамского народа и бесповоротно осуждают агрессора; взгляды тех, кто потворствует ему, стоя на стороне реакции; позиции тех, кто фактически способствует реакции, отворачиваясь от жгучих вопросов современности, замыкаясь в своем профессионализме.

Число писателей, рассматривающих искусство как изолированную область, в Англии еще велико. Еще сильна тяга к погружению во внутренний мир человека, взятого изолированно, к уходу в алогизм, в дебри психопатологии. Это создает в представлении многих писателей иллюзию глубины и в то же время как бы избавляет их от необходимости встать лицом к лицу с тем, что кажется внешним, преходящим, — с непримиримыми противоречиями проблем сегодняшнего дня. Последнее время, однако, в английской литературе все более четко проявляется внимание к острым проблемам действительности. Пульс живой жизни ощущается особенно в сфере поэзии и драматургии.

Замкнутой в себе, камерной поэзии противостоит творчество таких поэтов, как Хью Макдиармид, Кристофер Лог, Адриан Митчелл, Алан Болд, Брайан Пэттен, которые стремятся проникнуть в сердцевину общественных процессов, выражают озабоченность судьбой народа. Оружием их часто является смех, сатира, направленная на твердыни «истабlishмента», мир бизнесменов. Протест против тех, кто разжигает огонь войны, звучит в стихотворениях сборника «Поэзия в защиту мира», изданного под редакцией Кеннета Гирига, в песнях народных певцов.

В области театра важную роль играет деятельность театральных коллективов, которые стремятся установить

контакт с массовой аудиторией. Эти коллективы часто дают представления в небольших помещениях, погребах, складах, кафе, на улицах и строительных площадках. Они ставят такие пьесы, как «Мартин Лютер Кинг», написанную Ивеном Хупером, директором «Гринвич-театр», и впервые поставленную там, такие пьесы, как «О, что за прелестная война» Джоан Литлвуд. По словам автора статьи в «Морнинг стар» (1970, 13 января) — театрального критика Джека Сазерленда, — хотя в пьесе Дж. Литлвуд речь идет о событиях первой мировой войны, выраженный в ней протест против бесчеловечности настолько силен, что ее нельзя отделить от массовых демонстраций 50—60-х годов против атомного оружия, от демонстраций против войны во Вьетнаме во второй половине 60-х годов.

Подобные пьесы, непосредственно выражающие протест против зла социальной действительности, противостоят пьесам драматургов «абсурдного театра», которые свое неприятие буржуазного мира, рисуемого им чудовищным абсурдом, выражают именно средствами абсурда. Они ломают также традиции «коммерческого театра», пытающегося отвлечь зрителей от острых проблем сегодняшнего дня.

Оживление наблюдается в последние годы и в английской прозе, например, появились антимилитаристские, антиколониальные романы и романы, отражающие настроения английской молодежи (см., в частности, статью В. Ивашевой «Три новых имени» в журнале «Иностранная литература», 1971, № 7).

Все эти явления (заслуживающие специального исследования) говорят о наличии живых сил в английской литературе, которые прокладывают себе путь в борьбе с реакцией.

ЛИТЕРАТУРА, НАРОДНАЯ ЖИЗНЬ И ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ БОРЬБА

I

Проблема народной массы, оценка ее роли, возможностей и перспектив ее творческого развития отнюдь не является проблемой, дебатлируемой лишь социологами. Проблема эта имеет самое непосредственное отношение к художественной практике, к идейно-художественной борьбе в самой литературе и, разумеется, к эстетике.

Естественно, что особенно большое значение эта эстетическая проблема приобрела в процессе развития социалистического реализма, самое становление которого органически связано с мощным подъемом революционного движения масс, процессом соединения рабочего движения и социализма.

Горький как основоположник социалистического реализма с небывалой еще в мировой литературе смелостью и размахом создал художественные образы человека и народных масс в их сложнейших и многообразнейших связях, соотношениях и противоречиях, образы, являющиеся подлинными эстетическими открытиями, поражающими и верой в творческий рост человека и массы, и беспощадным вскрытием всех самых острых внешних и внутренних противоречий и трудностей, обнаруживающихся на этом пути. Достаточно сослаться на такие произведения, как «Мать», автобиографическую трилогию, «Жизнь Клина Самгина».

Именно Горький, как никто, сумел воплотить силу осознавшей себя и овладевающей передовыми социалистическими идеями массы и личностную, неповторимую оригинальность каждого человека.

Рост человека вместе со своим народом в процессах массовой борьбы — одна из великих тем и идей, вдохновлявших советскую литературу, таких писателей, как Николай Островский и Шолохов.

В этом одна из самых важных отличительных черт развития советской литературы, продолжающей лучшие тра-

диции классического русского реализма. Именно на нее указывал Ромен Роллан, говоря о «связи между писателем и массами», о способности литературы охватить «целые пласты человечества».

Особенно знаменательно, что Роллан связывал эту отличительную черту с ленинской верой в творческие силы народа и с ленинским умением направлять движение масс к передовым революционным целям.

По словам, Роллана, «...это — высокая цель человека науки: проникать в самую сущность стихии, постигать ее сокровенные силы, ее законы и течения, чтобы управлять ими».

И Роллан продолжал так: «Пусть это станет и самым высоким законом искусства!»¹

Роллан отмечал при этом, что величайшие художники прошлого инстинктивно следовали этому высокому закону. Но раньше не было целых литератур, которые с помощью выработанного ими творческого метода сознательно стремились бы к воплощению этого закона.

Конечно, соотношение и взаимодействие масс и личности в их подъеме и росте способны выступать в искусстве и литературе в самых различных формах и видах. Вспомним столь резко разнящиеся, но обладающие и несомненными точками внутреннего, содержательного соприкосновения в свете того «высокого закона», о котором писал Роллан, произведения Мазереля и Сикэйроса. Эти примеры особенно наглядны благодаря зрительной отчетливости, присущей творениям живописи, но в литературе или музыке многообразии таких форм отражения «человека и человеческих масс», если использовать выражение Мусоргского, разумеется, не менее богато.

II

Восприятие и художественное воплощение народной массы как творческой силы подвергается в наше время ожесточенным нападкам со стороны буржуазной и ревизионистской эстетики.

Следует сказать, что в тех концепциях, которые в настоящее время выдвигают буржуазная эстетика, литературная наука и критика, необходимо отличить особенности

¹ Ромен Роллан, Собр. соч. в 14-ти томах, т. 14, Гослитиздат, М. 1958, стр. 569, 574, 575.

тактики от той стратегии, которая характерна для идеологов буржуазии.

Ни пестрота методологических подходов, ни эклектизм теоретиков, ни субъективизм и импрессионизм критиков не должны скрыть от нас самую суть этой стратегии.

К тактическим приемам относятся прежде всего бравада ультралевым радикализмом по отношению к буржуазному порядку, претензии на представительство некоего «третьего пути», а также крайне усложненные изощренно-эстетизированные формы изложения, затуманивающие политический смысл тех или иных тезисов.

Подлинный же смысл теорий и концепций раскроется перед нами только тогда, когда мы уясним себе их отношение к действительно коренным вопросам социально-политической борьбы. Эстетизации политики необходимо противопоставить такой анализ социальных и политических корней эстетики, который, ничего не упрощая в последней, раскроет вместе с тем объективное жизненное содержание положений, как будто парящих над действительностью.

В сентябре 1917 года Ленин пророчески писал: «Идти вперед, в России XX века, завоевавшей республику и демократизм революционным путем, *нельзя*, не *идя* к социализму...»¹

В нашу эпоху перехода от капитализма к социализму эти слова могут быть отнесены к духовным идейным исканиям всего человечества. И литература, в той или иной степени верно отражающая хотя бы некоторые стороны жизни, не в состоянии обойти это направление мирового развития, какое бы освещение ни давалось последнему в том или ином произведении, какие бы предрассудки ни владели тем или иным писателем.

Ибо, как сказано в итоговом документе совещания коммунистических и рабочих партий (1969), «на деле доказано, что только социализм способен решать коренные проблемы, стоящие перед человечеством»².

Поэтому буржуазная эстетика и критика вынуждены выступать против движения человечества, народов и личности к подлинной демократии, к социализму, они вынуждены отрицать духовный рост народных масс, повышение их исторической активности, огромное значение, которое

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 34, стр. 192.

² «Международное совещание коммунистических и рабочих партий. Документы и материалы», Политиздат, М. 1969, стр. 302.

для человека имеет действительное участие в этом великом всемирно-историческом процессе, отрицать возможности, раскрываемые социалистической культурой.

Но сравнительно редко буржуазные идеологи открыто провозглашают сейчас эти свои взгляды. Они маскируют последние эквилибристикой, надуманными субъективистскими категориями, искусственными гипотезами, уводящими от запросов живой жизни. Маскировка эта вызвана стремлением выдать себя за защитников передового искусства, новаторских поисков, за безбоязненных исследователей действительности и литературы, сторонников демократизации, прогресса, за противников капитализма.

Но маски эти спадают, когда мы, связывая эстетические вопросы с коренными общественными проблемами, выясняем, как же та или иная концепция и теория рассматривает связи литературы с народной жизнью, отражение последней в искусстве, значение народного национального опыта для современных художественных исканий.

Показать на ряде примеров, как буржуазная эстетика, литературная наука и критика освещают эти проблемы, и является задачей настоящей статьи, основывающейся главным образом на выступлениях последних лет.

Среди интересующих нас здесь буржуазных ученых и литераторов особого внимания заслуживают Герберт Маркузе и Теодор Адорно, известные представители так называемой «франкфуртской школы», то есть группы немецких социологов, работавших до прихода к власти фашизма во Франкфурте-на-Майне. Эстетические проблемы они увязывают с большими социологическими вопросами, их мысль явно претендует на такие качества, как последовательность, бесстрашие и левизна. Вместе с тем на фоне таких претензий некоторые типические черты и приемы современной буржуазной эстетики выступают у них особенно рельефно.

Между воззрениями Г. Маркузе и Т. Адорно имеется немало общего, хотя после второй мировой войны они работали в известной мере разобщенно. Оба они эмигрировали в США, но после войны Маркузе остался в США, а Адорно вновь стал играть руководящую роль во франкфуртском институте социальных исследований¹ в ФРГ.

¹ См. статью Р. Штайгервальда и И.-Г. фон Хейзелера «Франкфуртская школа» в свете марксизма». — «Проблемы мира и социализма», 1970, № 8, стр. 80—83.

Для уяснения их идейной близости достаточно сопоставить «Негативную диалектику» Адорно с речью Маркузе на гегелевском конгрессе в Праге, произнесенной в том же 1966 году, в котором появилась названная книга. Такое сопоставление убеждает в том, что для того и другого приемлема лишь такая «тотальная» критика капиталистического общества, которая не считается даже с самой возможностью появления в нем сколько-нибудь массовых внутренних сил, противостоящих старому и способных бороться за новое.

Возлагая же известные надежды на более или менее узкие социальные группы, например, на студенчество, Маркузе рассматривает такие группы как нечто противостоящее массовому движению и роковым образом от него отрывающееся.

Как отмечается в указанной выше статье из «Проблем мира и социализма», «франкфуртская школа» «внесла определенный вклад в критику капиталистического общества. Однако главной ее чертой является «левая» критика марксистско-ленинской теории социалистической революции с позиции буржуазного индивидуализма и субъективизма»¹.

Такое определение идеологической сути «франкфуртской школы» полностью относится и к той области воззрений ее представителей, которая нас здесь интересует больше всего. Их буржуазный индивидуализм и субъективизм неразрывно связаны с действительно тотальным неверием в творческие силы народных масс, в возможности их роста, самовоспитания и воспитания. И для Адорно и для Маркузе социалистическое строительство, основанное на самостоятельности масс, организуемых социалистическим государством, — нечто нереальное и несуществующее. А такое неверие не могло не наложить своего отпечатка и на эстетические концепции Маркузе и Адорно.

Здесь необходимо сказать несколько слов о подлинных политических и социальных границах, которые на деле локализуют столь безграничную и беспощадную по своим претензиям ультралевую критику капиталистического строя, исходящую от Маркузе и Адорно.

В одной из последних предсмертных своих статей под названием «Научный опыт, вынесенный из США» Адорно, казалось бы, столь абсолютно негативно судящий о

¹ «Проблемы мира и социализма», 1970, № 8, стр. 80.

буржуазном обществе, заявляет, что вынес из пребывания в США «опыт субстанциональности демократических форм, то, что они в Америке просочились в жизнь, в то время как, по крайней мере, в Германии они были всего лишь формальными правилами игры».

Хотя Адорно и вынужден признать, что США «не гарантированы от перелома к тотальным формам власти», но тут же утверждает, что «американской жизни присущи черты миролюбия, благо нравия и великодушия»¹. И это говорится о стране, в которой, даже по свидетельству буржуазной прессы, не знающая предела жажда денег, грубейшая продажность и жестокое насилие определяют собою в наши дни господствующие нравы в политике, в борьбе за собственность, за деньги, за власть над человеком.

И не удивительно, что с такой статьей Адорно выступает на страницах западноберлинского журнала, чьи антикоммунистическая направленность и сионистские симпатии выражены совершенно недвусмысленно.

Но для нас особенно существенно то, что такого рода комплименты по адресу буржуазной демократии в том ее виде, в каком она выступает в США, указывают на демагогический характер тотального «негативизма» Адорно, на деле идущего на компромиссы с теми, кто держит в своих руках власть в капиталистическом обществе.

Ибо, хотя Адорно, а тем более Маркузе претендуют быть не знающими малейшей пощадой критиками именно буржуазного порядка, их отрицание не только охватывает и социалистический строй, но в конечном счете направлено именно против него, что во многом и определяет их истинное место в расстановке борющихся идеологических сил.

В своей «Негативной диалектике» Адорно выступает против субъективизма, свойственного экзистенциализму, но сам исходит отнюдь не из объективно-исторического понимания самодвижения действительности. Его объективизм основывается на реакционно-нигилистическом пересмотре гегелевской и тем более марксистской диалектики и сводится к отрицанию самой возможности снятия противоречий, к абсолютной их «канонизации», к отрицанию самодвижения и тем более революционного развития действительности.

¹ «Neue Deutsche Hefte», 1969, № 2, SS. 38, 39.

Адорно — представитель такого объективизма, который заранее исключает всякую возможность активного вмешательства в жизнь, возможности переделки ее в соответствии с внутренними законами ее развития.

По словам Адорно «опыт препятствует сглаживанию в сознании всего того, что выступает как противоречие. Такое противоречие, как то, например, которое существует между назначением, осознанным одиночкой как свое собственное, и тем назначением, которое ему навязывает общество, когда он хочет заработать себе на хлеб... не может быть приведено к какому-либо единству, без манипуляций, без включения жалких сверхпонятий, которые заставляют исчезнуть существенные различия...». И чтобы не было никаких сомнений относительно смысла и размаха этого уничтожающего вывода, Адорно в примечании отмечает «несомненную конвергенцию между Востоком и Западом под знаком бюрократического господства»¹, то есть уравнивает в своей пессимистической оценке капитализм и социализм. Впрочем, книга Адорно содержит и прямые грубые выпады против социализма.

Легко понять, какие выводы вытекают из такого рода философии для эстетики, для понимания художественно-го развития и роли писателя в нем.

В свете такого взгляда на состояние мира художник обречен видеть в нем лишь непримиримые и неподвижные противоречия, отражающие собою отчужденность человека от подлинной жизни. Писатель оказывается вправе выразить только мрачное и подавляющее чувство безысходности, для него не может существовать какая-либо перспектива иного будущего. Более того: при таком подходе все истинные, с точки зрения Адорно, художники одним миром мазаны, ибо им уготована одна и та же участь — быть глашатаями отчаяния, ощущать себя в тупиках безнадежности. И не случайно Адорно сам насильственно «уравнивает» в этом отношении совершенно различных художников. И в прозе Кафки, и в пластике Эрнста Барлаха он видит одно и то же — «бесконечную вереницу закованных, которые не в состоянии поднять голову...»². Между тем совершенно очевидно, что скульптурные образы Барлаха, выставка произведений которого прошла в 1970 году в Мо-

¹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1966, S. 153.

² Там же, стр. 336.

ске, выражают такую мощную, народную, хотя покуда и придавленную силу, которая вовсе не ощущается у Кафки.

Вполне естественно, что Адорно не в состоянии почувствовать ту стихийную силу народной массы, пусть еще слепой, но жаждущей прозрения, которую воплотил в своих творениях Барлах. Связанный с немецким экспрессионизмом, но занимающий в нем совершенно особое место, Эрнст Барлах (1870—1938), писатель, график и скульптор, сумел, как отмечается в работах, вышедших и у нас и в ГДР, выразить веру в человека; его глубоко меланхолическое раздумье чуждо безнадежности, в своих скульптурных образах он отразил напряженные мысли народных низов, страдающих, мучающихся, но не капитулирующих перед надвинувшимся на них ужасом господствующих порядков.

И глубоко правильно указание на то громадное значение, которое для художника имела «встреча со страдающими народными массами России»¹, происшедшая в 1906 году. Черты русского мужика отразились в образах Барлаха.

Сам Барлах говорит в одном из своих писем, что «для пластики, как мне кажется, следует принимать во внимание только то человечество, которое возвысилось до исполинского роста, потрясено судьбой...»².

Творчество Барлаха, при всей его сложности, совершенно опровергает концепцию Адорно, согласно которой Беккет и Кафка верно воплощают облик и внутреннюю суть современного мира.

Реалистическая литература капиталистических стран от Фолкнера до Белля наглядно убеждает в том, что тяжелый пресс буржуазного господства не в состоянии истребить стремление трудящихся к иной, лучшей жизни, к справедливости, какому бы унижению это стремление ни подвергалось со стороны хозяев жизни. Критика же капиталистического общества у Адорно проникнута пессимистическим неверием именно в возможности подъема народных сил, создания подлинной демократии, роста человека как массового явления.

Недаром социалистическую «идею полноты жизни» Адорно объявляет неотделимой от алчности, от требова-

¹ «Lexikon der Kunst», В. 1, Leipzig, 1968, S. 206.

² Ernst Barlach, Briefe — Grafik — Plastik — Dokumente. Hinstorff Verlag, Rostok, 1970, S. 15.

ния, «содержащего в себе насилие и подавление»¹, хотя, как мы видели, он не останавливается перед комплиментами по адресу буржуазной демократии, притом в таком ее виде, в каком она выступает в США.

Для Адорно чрезвычайно характерно высокомерно-пренебрежительное отношение к социалистическому искусству, отражающему жизнь народных масс и воплощающему его лучшие стремления, он пишет о «провинциализме, который уродует искусство восточных государств»².

Адорно не сразу пришел к тем выводам, которые он декларировал в «Негативной диалектике». Раньше, особенно в юные годы, он выступал в эстетике, в частности в музыкальной, а также в качестве композитора, как сторонник ультралевой музыки. Позднее представление об искусстве как об игре, экспериментировании соединилось у него с апологией «критической мысли», отрицающей всякую идеологию, всякую теорию³.

Но в 60-х годах Адорно сам стал претендовать на роль теоретика и идеолога, притом непоколебимо догматического в своем нигилизме, в своем безудержно скептическом отрицании.

Однако и тогда и теперь Адорно оставался горделиво безразличным к требованиям народной жизни, к ее реалистическому воспроизведению, к духовному миру народных масс. Его выступления 60-х годов выражают прежде всего стремление далекого от общественной и тем более революционной практики буржуазного интеллигента эпатировать свою аудиторию, поразить ее оригинальностью и изощренностью своей мысли. Но всегда Адорно находился на почве именно буржуазной идеологии, как бы он ни пытался доказать свою независимость, применяя тот или иной вариант таких хорошо известных концепций, как деидеологизация, конвергенция и т. п.

Однако за самые последние годы жизни в биографии Адорно имел место эпизод, как будто не укладывающийся в рамки той характеристики, которую мы ему дали. Я имею в виду его отношения с «новой левой», с бунтарски настроенной студенческой молодежью в ФРГ. Даже в нашей печати можно было встретить мнение, что

¹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main, 1966, S. 369.

² Там же, стр. 204.

³ См. T. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt/Main, 1958, S. 35—40.

Адорно принадлежит к представителям этой «новой левой». Между тем это очень неточно.

Бесспорно, что некоторые группы студенчества, молодежи ФРГ испытали на себе за последние годы влияние идей Адорно (а тем более Маркузе). Но ни Адорно, ни Маркузе никогда не были активными участниками самого этого движения, в котором глубокое недовольство буржуазным общественным порядком соединялось с анархическим пессимизмом, с идейным разбродом. Поставляя молодежи критические идеи и вызывая в течение некоторого времени восторженное отношение с ее стороны, Адорно не предвидел того, что может очутиться по другую сторону баррикады, в конфликте со своими юными поклонниками. Между тем случилось именно так, когда Адорно оказался вынужденным доказать последовательность своих критических идей на деле, и притом перед лицом той аудитории, которая еще недавно ему рукоплескала.

Когда франкфуртские студенты устроили в 1968 году политическую дискуссию в помещении Института социальных исследований, самовольно заняв его помещения, то Адорно и еще один профессор обратились к властям и несколько десятков студентов было арестовано.

Как писал видный австрийский марксист Валтер Холчер, позиция студентов изменилась настолько, что то, что «недавно казалось им левым, теперь выступает против них с полицией и буржуазным законодательством»¹.

Если вообще активная подлинно демократическая политическая деятельность требует подтверждения слов делом, жизнью, то в наше время такое требование распространяется в конечном счете на любого литератора, рассчитывающего возбудить доверие к своим идеям. Коммунистические литераторы капиталистических стран завоевали такое доверие у масс и активным самоотверженным участием в политической борьбе.

Что же касается такого рода «вольных художников», как Адорно или Маркузе, то они сами великолепно сознают, что могут рассчитывать на безнаказанность со стороны своих хозяев, на чьи средства содержатся научные учреждения, в которых они работают. Ибо их критика не только не смыкается с движением масс, но даже противоречит искреннему протесту студенческой молодежи, не мирящейся с буржуазным порядком и его установлениями,

¹ «Weg und Ziel», 1968, № 4, S. 188.

хотя и не знающей еще путей к будущему. Наоборот, идеи Адорно и Маркузе могут быть использованы в арсенале антикоммунизма.

А при своей безвредности для буржуазного порядка «независимость» такого профессора в состоянии служить к украшению буржуазной демократии. Верно сказал один западногерманский публицист, что «либеральная, формальная демократия... допускает радикально-оппозиционные речи, но не радикально-оппозиционные действия»¹.

Это хорошо понимает сам Маркузе, следующим образом ответивший на вопрос одного газетного корреспондента, выразившего недоумение по поводу того, почему же власти США разрешают ему безвозбранно ездить по свету и проповедовать свои чуть ли не «революционные» идеи: «Власти могут себе позволить, чтобы я ездил повсюду и говорил все, что хочу. Они совершенно точно знают, что у них нет оснований опасаться профессора»².

Маркузе, так же как и Адорно, свойственно глубочайшее неверие в самую возможность политического роста народных масс, его идеи противостоят идеям демократии и социализма.

Но это свое неверие Маркузе маскирует аргументами эстетического порядка.

По словам Маркузе, относящимся к 1966 году, «мысль о возможности сделать творческий потенциал доступным всему населению как раз противоречит функции и правде художественного творчества как формы выражения не потому, что творчество должно остаться привилегией нескольких людей, а потому, что оно включает изоляцию от ценностей здорового человеческого разума, негацию их: прорыв качественно другой действительности в существующую. В случае второй альтернативы (основополагающая трансформация общества) индивидуальность должна была бы ориентироваться на совершенно новые экзистенциальные измерения: на сферу игры, эксперимента и фантазии, которые находятся сегодня вне досягаемости всякой полтики и всякой программы»³.

Обращает прежде всего на себя внимание, что Маркузе пытается избежать подозрения в том, что не доверяет творческим возможностям массы. Невозможность «рас-

¹ «Tintenfisch», 3, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1970, S. 35.

² «Weg und Ziel», 1967, № 10, S. 473.

³ Herbert Marcuse, Ideen zu einer kritischen Theorie der Gesellschaft, ed. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1969, S. 183.

пространить творческий потенциал в населениях», в массах (а такое распространение требует, по Маркузе, приобретения к художественному творчеству) он объясняет не тем, что такое творчество доступно лишь немногим, а тем, что современная общественная жизнь, с ее отчуждающим влиянием на человека, никак не согласуется с теми принципами, на которых основаны искусство, игра, фантазия. Очевидно, несколько двусмысленно все это рассуждение, тем более что в другом месте Маркузе заявляет: «Почти нельзя себе представить, что подлинная творческая способность даже в лучшем из лучших обществе станет всеобщим достоянием»¹.

Позицию Маркузе легко сблизить со старыми романтическими и идеалистическими упованиями на искусство как на нечто указывающее единственный выход из всех несовершенств мира. Но подобные романтические мечтания возникали тогда, когда историческая активность масс еще не была могучим фактором общественного развития. Иное теперь.

Маркузе хотелось бы отстранить предположение, что он не верит в эстетические творческие силы масс. Но гораздо существеннее то, что для него творчество вообще мыслимо только в области эстетики. Он вовсе не видит творческого характера народного революционного опыта, ему непонятен творческий характер социалистического строительства, «положительного коммунистического строительства»². Критика Маркузе капитализма двусмысленна потому, что на деле она своим острием направлена против народных масс и возможностей их роста, и при капитализме и при социализме, как в области общественной активности, так и художественного творчества. Но Маркузе делает вид, что скептически относится к возможностям масс только в последней области. На деле он противник подлинно демократического и потому в наше время и социалистического переустройства общества. И нет никаких оснований, как это иногда делается, эстетизировать его политические устремления; это значило бы подменять объективную суть его взглядов тем, за что он хочет их выдать, его субъективной позицией.

Маркузе с его претензией на независимость и критическую смелость хотел бы прослыть решительным и бес-

¹ Herbert Marcuse, Ideen zu einer kritischen Theorie der Gesellschaft, ed. Suhrkamp, S. 183.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 13.

пощадным критиком капиталистического общества, США прежде всего. Но, конечно же, неслучайно Маркузе является автором антисоветской книги¹, о которой у нас при анализе его взглядов нередко забывают, книги, оспаривающей именно духовное моральное содержание советского общественного строя. Достаточно сказать, что, по мнению Маркузе, ленинское понимание морали отличается «отсутствием всяких специфических этических ценностей»².

С точки зрения Маркузе, масса роковым образом обречена стоять в стороне от революционного изменения действительности, которое, однако, само в конечном счете невозможно. «Радикальное изменение,— пишет он,— зависит от массового базиса, но каждый шаг в борьбе за радикальное изменение изолирует оппозицию от масс и вызывает усиление репрессий»³. Не удивительно, что при такой постановке вопроса «революционные» идеи Маркузе вызывают терпимое отношение даже со стороны реакционной буржуазной печати, которая дружески советует ему, основываясь на его же тезисах, понять, что возможна лишь «реформа современного общества», а «всякое другое решение обречено на провал»⁴.

Для нас же особенно существенно то, что Маркузе отрицает и возможности духовного роста и самовоспитания массы, и возможности их идейного воспитания. Поэтому он, с одной стороны, выдвигает демагогическое и, с его же точки зрения, неосуществимое требование, заключающееся в том, что «рабы должны быть свободными для их освобождения, раньше чем они станут свободными» (но рабочий класс не способен себя освободить), а с другой стороны, заявляет, что стремление воспитывать массы рождает «воспитывающую диктатуру»⁵. Нетрудно уяснить себе, что Маркузе полемизирует здесь с ленинской идеей морального значения и влияния диктатуры пролетариата, советской власти.

Таким образом, за положениями, пытающимися найти обоснование в высотах эстетики, обнаруживается самая

¹ Herbert Marcuse, *Soviet Marxism. A critical analysis*, Columbia Univ. Press, New York, 1958.

² Там же, стр. 215.

³ H. Marcuse, *Versuch über die Befreiung*, ed. Suhrkamp Frankfurt/Main, 1969, S. 102.

⁴ «Neue Deutsche Hefte», 1969, № 4, S. 48.

⁵ Herbert Marcuse, *One dimensional Man*, London, 1964, p. 40.

обыденная буржуазная политическая проза, грубый буржуазный индивидуализм.

А нигилизм по отношению к творческой роли народных масс органически связан с нигилистической позицией и в области искусства. Теоретически ратуя за искусство, совершенно чуждое буржуазному порядку, Маркузе, так же как и Адорно, оказывается сторонником безысходно пессимистической литературы в духе Беккета, который якобы показывает «истинное лицо нашего времени»¹.

Но такое апологетическое отношение к Беккету обнаруживает и существенное противоречие эстетических воззрений Маркузе. Ведь он, как показывают вышеприведенные его слова, понимает «функцию и правду» искусства как «сферу игры, эксперимента и фантазии», сферу, противостоящую «всякой политике и всякой программе». В этом теоретическом определении Маркузе стоит на откровенно идеалистической позиции, отрицающей всякую связь искусства с политикой, с общественной жизнью.

Но указывая на творчество Беккета как на верное отражение современного мира, Маркузе тем самым показывает, что трудно, особенно в наше время, отрицать связи литературы с действительностью. Охарактеризованное выше нигилистическое непонимание подлинных движущих сил современности и заставляет Маркузе увидеть отражение последней в произведениях писателя, чей индивидуализм носит предельно безысходный, цинически-пессимистический характер и ведет к грубо искажающему преломлению современного мира.

Таким образом, Маркузе, как бы он ни хотел предоставить искусству некую, не знающую политических ограничений «свободную» сферу, оказывается вынужденным делать ставку именно и только на модернистское искусство, запятнанное всеми пороками буржуазного общества. Маркузе поддерживает леваческие нигилистические тенденции неоавангардизма, «конкретной поэзии», например, эпатирование ими буржуазной публики, поскольку он сам выступает против передовой гуманистической литературы. Ибо в устремленности последней вперед к будущему он видит всего лишь попытку уйти от того темного и не-

¹ H. Marcuse, *One dimensional Man*, London, 1964, p. 247.

справедливого в настоящем, выхода из которого он не хочет видеть. Такая позиция и разоблачает его эстетическую концепцию; пытающуюся противостоять ленинской теории отражения, всякой литературе, дающей широкую картину народной жизни.

III

Непонимание и недооценка исторической роли масс, принижение их интеллектуальных, духовных, творческих возможностей, вдохновляющего значения народной жизни для искусства свойственно в наше время всем более или менее откровенным глашатаям интересов буржуазии. По этому же пути, пусть более изощренно маскируясь, но приходя к тем же самым эстетическим выводам, идут и ревизионисты. В этом отношении показательны концепции Э. Фишера, в частности, в его книге «Искусство и сосуществование».

Для Фишера всякая массовая организация, всякая массовая идеология неминуемо ведут к бюрократическому омертвлению, упрощению и деформации научных идей, которые массами и не могут быть восприняты в их истинном значении. Идеология для Фишера — антиинтеллектуальна. Он признает, что никакую идею нельзя реализовать без организации масс, но каждая такая организация деформирует идею. Поэтому, по его мнению, массы и обречены питаться третьесортной идейной пищей. Подлинная же наука доступна лишь элите международной интеллигенции, представители которой протягивают друг другу руки поверх границ буржуазного и социалистического миров. Эта интеллигенция противостоит тем, кто обладает властью, безразлично, в каком из этих миров, ибо власть как таковая ведет к перерождению тех, кто ее держит в своих руках, любая же идеология не научна — это окостенелая система. Такова позиция Э. Фишера.

Становясь на позиции деидеологизации, он выступает против социалистического общественного строя, идейности социалистического искусства. Подлинное искусство, утверждает Фишер, может быть создано лишь усилиями «творческой элиты»¹. Поэтому социалистическое искусство, выражающее стремления масс, служащее массам, для него неприемлемо. Таким путем Фишер приходит, в част-

¹ Ernst Fischer, Kunst und Koexistenz, Rowohlt Verlag, 1966, S. 126.

ности, к отрицанию социалистического реализма, принципа партийности литературы.

Очевидная теоретическая идейная несостоятельность концепций, подобных развиваемым Фишером, Адорно, Маркузе, не должна вместе с тем скрыть от нас степень их влияния среди некоторых групп зарубежной интеллигенции, а тем самым и их опасность. Особенно значительным воздействие такого рода взглядов оказалось в интеллигентской среде Западной Германии, затронув и искренних противников фашизма, ввергнутых в тяжкий пессимизм опытом прошлого и неспособных найти пути к социалистическому мировоззрению.

В этом отношении показательно относящееся еще к 1962 году выступление Ганса Вернера Рихтера, одного из лидеров стоящей на оппозиционных позициях по отношению к общественному укладу ФРГ литературной «группы 47». «Антипатия этого поколения, — заявляет Рихтер, — ко всякому принуждению, ко всякой организации, к партиям, союзам и догматическим взглядам на мир, ко всякой форме нормативного коллектива с генеральной линией, знаменем и программой стала под игом третьей империи и на полях сражений второй мировой войны непреодолимым страхом. Принадлежащие к этому поколению не хотели еще раз потерять индивидуальную свободу. Они не верили в демократическую действенность массовых организаций. И, в отличие от практических политиков, они не хотели сначала воспитывать массы в духе демократии, а стремились воспитать самих себя, себе подобных, то есть тех, кто способен завоевать влияние при помощи слова. Их основополагающей концепцией явилась концепция формирования демократической элиты». Исходным Рихтер считает образование «демократической элиты в области литературы и публицистики», «практическое применение метода демократии в кругу индивидуалистов», с тем чтобы достигнуть этих задач «без программы, без союза, без организации и без того, чтобы способствовать какому-либо коллективному мышлению»¹.

Было бы, конечно, неправильно, отождествлять позицию Ганса Вернера Рихтера и возглавляемой им литературной «группы 47» со взглядами Фишера, Маркузе, Адорно. Но именно потому, что ряд писателей, принадлежа-

¹ Цит. по кн. «Sozialistischer Realismus, Positionen, Probleme, Perspektiven», Dietz Verlag, Berlin, 1970, SS. 297—298.

щих к этой группе, искренне ищет путей к лучшему будущему немецкого народа, особенно наглядным становится тлетворное влияние всякого рода концепций, пропагандирующих индивидуализм, противопоставленный жизни и борьбе масс, их социалистической организации, партийности литературы, то есть весь вред рассмотренных выше концепций идеологов буржуазии.

Куда в конечном счете способны вести эти теории в области эстетики, можно проиллюстрировать на примере такого литератора, как Анри Лефевр, уже давно вступившего на путь ревизионизма, а теперь даже и не пытающегося маскироваться под марксизм.

Сошлемся на одно его выступление, любопытное особенно потому, что показывает, как быстро он, встав в ряды буржуазной интеллигенции, прошел путь от марксизма, представителем которого себя ранее считал, к крайнему субъективизму и иррационализму.

Острые критики Лефевра направлены против «повседневной жизни, которая, водворяясь и застывая в современном мире», водворяется и в искусстве. «В этих условиях культура раскалывается на две части: культура массы и культура элиты. Культура массы распространяется на уровне повседневности, но она ее не преобразовывает, не преображает, оставляя неизменными присущие повседневности черты монотонности и пессимизма... Что же касается культуры элиты, это искусство экспериментальное, это искусство авангарда, литература авангарда, недоступные культуре массы, несводимые к ней и стоящие вне повседневности». Вот это искусство и предназначено, по мнению Лефевра, в каких-то своих видоизменениях «служить повседневности для того, чтобы ее превратить, для того, чтобы изменить ее на деле».

Лефевр, как это легко заметить, возвращается здесь к старым своим мыслям о роли романтизма, противопоставленного реализму и действительности, сведенной им же самим к однообразной и бесхарактерной повседневности. С его точки зрения, на этом уровне и суждено остаться «искусству масс», в частности, социалистическому реализму, чьи произведения, по его словам, не обладают «никакой художественной ценностью».

Стоит отметить, что один из участников той же дискуссии, в ходе которой выступал Лефевр, высказывая свое сочувствие его позиции, следующим образом «договорил» заложенные в ней тенденции: «У меня впечатление, что

в человеке содержится нечто не поддающееся любому объяснению и эта черта проявляется именно в феномене искусства... искусство всегда имело отношение к чему-то священному, то есть к миру трансцендентному, миру богов, миру, который нас превосходит»¹. Лефевр согласился с этим мнением.

Это говорит о том, как стремление уйти от действительности, от жизни масс, от реализма приводит в своем последовательном развитии к иррационалистической точке зрения на художника и искусство.

Охарактеризованные выше буржуазные и ревизионистские концепции сходятся, при всех существующих между ними различиях, в непонимании роли масс в нашу эпоху, в принижении народной жизни, в частности, как источника и предмета искусства. Из этого вытекает и другая особенность, общая для всех этих концепций: непонимание искусства как творческого отражения действительности, народной жизни; отрицание ленинской теории отражения, недооценка познавательной функции искусства, выступающей в диалектическом единстве с функцией преобразующей, и действенной роли самого художника.

Это чрезвычайно характерная черта современных социологических и эстетических буржуазных концепций. Она проявляется и у ученых и критиков, придерживающихся в остальном существенно отличных друг от друга взглядов.

Остановимся под этим углом зрения на статьях Люсьена Гольдманна. Этот литературовед, скончавшийся в 1970 году, считался во Франции наиболее видным представителем социологизма в литературной науке. Сам он склонен был называть себя социологом-структуралистом, своими же предшественниками и учителями считал Гегеля, Маркса, Фрейда и молодого Лукача.

Ссылки на авторитет Маркса, а также и то, что вообще социологизм является для французской литературной науки и критики сравнительно новой тенденцией, привело к тому, что Л. Гольдманна во Франции и в некоторых других странах многие стали считать марксистом.

Мне уже приходилось указывать в печати («Вопросы литературы», 1967, № 2), что методология Л. Гольдманна несет в себе столь хорошо нам знакомые вульгарно-социо-

¹ «Littérature et société. Problemes de methodologie en sociologie de la littérature», Bruxelles, 1967, pp. 113, 114, 117, 125.

логические черты, поскольку он, анализируя литературное произведение или творчество какого-либо писателя, непосредственно прикрепляет последнего к той социальной или даже социально-экономической «структуре», которая, по его мнению, целиком объясняет своеобразие содержания и формы рассматриваемого литературного явления.

Л. Гольдманн не согласился с таким моим истолкованием его методологии и ответил мне в трудах института социологии Брюссельского свободного университета¹, где он руководил работами в области литературы (здесь же он поместил перевод моей статьи).

В своем ответе Л. Гольдманн заявляет, что он «постоянно критиковал и опровергал теорию отражения», в то время как я, по его мнению, считал его сторонником именно этой теории. Но это, конечно, недоразумение. Я никогда не считал Л. Гольдманна представителем ленинской теории отражения. Смысл же моих упреков заключался в том, что он устанавливал упрощенные, непосредственные связи, зависимости между художественным произведением и бытием и сознанием той или иной социальной группы. А в том случае, о котором шла речь в моей статье, то есть при анализе «нового романа», Л. Гольдманном проводилась прямая связь между творчеством Роб-Грийе и экономическими отношениями капиталистического общества.

Л. Гольдманн заявляет: «Я полностью принимаю наличие посредствующих связей между социальными и экономическими структурами и структурами литературными, связей, проходящих через коллективное сознание... что же касается чисто идеологической стороны этих посредствующих связей, то их следует чаще всего искать в философии и идеологии определенных социальных групп, а не в политических убеждениях писателя и не в тех общественно-политических позициях, которые он занимает»².

Такое противопоставление отодвигает назад вопрос о мировоззрении художника, о восприятии им действительности, о видении им мира, о его партийности во всей сложности этой проблемы. Получается, что структура произведений, их содержание и форма целиком определяются, заданы мировоззрением той социальной группы, от кото-

¹ «Sociologie de la Littérature, Recherches récentes et discussions», Ed. de l'Institut de Sociologie Univ. Libre de Bruxelles, 1970, pp. 211—213.

² Там же, стр. 11.

рой данный писатель, по мнению исследователя, зависит. При такой постановке вопроса литературовед не обязуется исследовать индивидуальный путь писателя к познанию общественной жизни, его искания истины, не должен уяснить себе всю сложность жизненного опыта художника, многообразие импульсов, которые посылает ему действительность.

Второстепенной становится в таком случае и степень объективности, с какой действительность отражается в творчестве художника, важно лишь установить, идеологии какой социальной группы он следует. Для Л. Гольдманна, как и для целого ряда буржуазных ученых, отражение действительности в литературе всего лишь механический, натуралистический слепок с нее. Он не уясняет себе того, что именно писатель, чье художественное творчество объективно отражает существенные стороны жизни, становится правдивым и партийным — с передовых позиций — исследователем ее. Такому художнику и раскрывается ее подлинное богатство. Он судит о ней с позиций своего выстрадавшего мировоззрения и эстетического идеала, сложно связанных с общественной борьбой эпохи, с теми или иными общественными силами, в ней участвующими.

В сущности, Л. Гольдманн отнимает у художника индивидуальное своеобразие, присущее его неповторимому видению мира, игнорирует диалектику объекта и субъекта, характерную для ленинской теории отражения.

Один из ближайших последователей и единомышленников Л. Гольдманна Ж. Линхардт еще более наглядно раскрывает объективистский характер таких концепций. Он пишет: «Структура мысли, система категорий, видение мира — все это изолированный индивидуум не в состоянии создать сам. Он исследует язык, широко используя опыт, в нем кристаллизованный. Он наследует также... систему умственных ценностей и способов оценки, которые можно назвать обобщающим термином *видения мира*... Генетический структурализм (то есть социологизм.— Я. Э.) ставит своей задачей найти в воображаемом мире, выраженном в произведении, структуры видения мира, свойственные той социальной группе, с которой писатель так или иначе связан и у которой он их заимствовал»¹.

¹ «Les Chemins actuels de la critique», Union générale d'editions, Paris, 1968, pp. 258—259.

Французские социологи правы, выступая против попыток фрейдистской «психокритики» видеть истоки художественного произведения в подсознании отдельной личности. Вполне естественно также искать духовные корни того или иного художественного произведения в психологии и идеологии тех или иных социальных групп. Однако это вовсе не означает, что писатель автоматически воспроизводит видение мира, свойственное какой-либо социальной группе. Прежде всего само это видение обладает многими гранями и противоречиями. Если же отвлечься от всей сложности этого вопроса, то получится, что все писатели, связанные с данной социальной группой, должны были бы быть похожими друг на друга.

Правда, Линхардт замечает, что видение мира, выработанное группой, является для писателя лишь формами, в которые отливается «мир воображения творца, мир, где свободно выражается индивидуальность писателя». Но слова эти остаются отговоркой. Им противоречит весь ход рассуждений Линхардта, поскольку, с его точки зрения, писатель бессилён выработать свое собственное видение мира; он, «даже не думая о том (то есть бессознательно.— Я. Э.), использует концептуальную систему, представленную в его распоряжение»¹, то есть систему той социальной группы, от которой он якобы целиком зависит.

Объективизм эстетической концепции Л. Гольдманна имеет вполне определенные политические, идеологические корни. Л. Гольдманн исходит из типической для многих буржуазных идеологов, в том числе для Маркузе, предпосылки, заключающейся в том, что «пролетариат не стал революционной силой, противопоставленной обществу, а, наоборот, в значительной мере интегрировался в обществе»², то есть в буржуазном строе. Тем самым снимается острота классово-идеологической борьбы; революционные перспективы отрицаются, а каждая социальная группа может рассматриваться в искусственной изоляции вне общей картины народной жизни.

¹ «Les Chemins actuels de la critique, Union générale d'editions», Paris, 1968, p. 270.

² L. Goldmann, Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1964, p. 209. Та же мысль в несколько иной форме повторяется в вышецитированной статье Л. Гольдманна, появившейся в 1970 году.

Для указанных тенденций характерен анализ, которому Л. Гольдманн в статье, появившейся в 1970 году, подвергает пьесу Жана Жене «Ширмы».

Наперекор своему уголовному и коллаборационистскому прошлому, Жене стал, как указывает Гольдманн, «одним из наиболее видных писателей современной французской литературы». О популярности драматургии Жене писал не так давно и журнал французских марксистов «Pensée», называя театральный сезон 1970/71 года — сезоном Жене¹.

В то время как преобладающее большинство французских писателей касается больших социальных вопросов лишь через далекие опосредствования, Жене непосредственно сосредоточивает свой взгляд на проблемах революционного развития. В «Ширмах» (1960) он резкими, гротескными чертами, используя символы и аллегории, соприкасаясь в чем-то с традициями сюрреализма и «театра абсурда», но не подчиняясь им, противопоставляет два мира: восстающие низы Алжира и их иноземные эксплуататоры и угнетатели. Но — утверждает Жене — национально-освободительная революция не приносит счастья угнетенному человеку, принадлежащему к наинизшим низам; пафос борьбы сменяется возвращением к прежнему бытовому укладу.

Однако в противоречии с этой концепцией, определяющей финал пьесы и подчеркнутой вызывающим цинизмом речевых оборотов, отражающих то отчаяние, то тупое безразличие люмпен-пролетариев, в ней чувствуется и нечто существенно другое. Это воплощенная здесь сила народного протеста, напряжение энергии демократических, пусть еще страшно темных и слепых низов, беспощадность по отношению к верхам. Поэтому пессимистический вывод не приобретает полностью доминирующего значения, хотя, разумеется, многое поясняет в мировоззрении самого писателя, отдающего дань ультралевым и анархистствующим настроениям. Революционное развитие, при всей своей катастрофичности, выступает у Жене как явление, рожденное самой жизнью. Однако революционная энергия народа пропадает даром — вот к какому выводу склоняется сам драматург.

Нужно ли пояснять, что у Жене чувствуется здесь влияние известных сторон того идейного опыта Франции,

¹ См. «La pensée», 1970, № 153, Octobre, p. 137.

который впоследствии сказался в духовном разброде и разочаровании значительных слоев студенческой молодежи в итогах майских событий 1968 года. Но, с другой стороны, следует думать, что в пьесе получили отражение и мучительные трудности национально-освободительной борьбы алжирского народа, трудности построения общества, ищущего новые пути, значение чего в нашу эпоху далеко выходит за национальные рамки.

Л. Гольдманн же, пытаясь найти социальные и духовные корни драматургии Жене, и в частности «Ширм», решает этот вопрос чрезвычайно прямолинейно. Ведь его волнует не объективное жизненное содержание пьесы, а лишь стремление найти ей идеологическое и социологическое соответствие.

Поэтому он и утверждает, что «решающий опыт европейской левой был интегрирован в мир этой пьесы» и прямо сближает художественные решения Жене с позицией Г. Маркузе. Если концепция последнего раньше была чисто теоретической и концептуальной, то, мол, теперь она получила, благодаря Жене, художественное подтверждение именно в своем «негативизме» по отношению ко всем положительным общественным идеям и идеалам, в том числе и по отношению к «старой революционной схеме»¹, то есть марксистско-ленинской теории социалистической революции. Не удивительно, что Гольдманн допускает и необоснованную критику советской социалистической демократии.

Явное сочувствие Г. Маркузе, философию которого он называет «прогрессивной и критической»², и увлечение его негативизмом помешали Л. Гольдманну увидеть, что в «Ширмах», при всех жизненных и идейных блужданиях автора, содержится такая способность увидеть народную жизнь в ее бурлении, которая вовсе не дана Г. Маркузе, сугубо безразличному к борьбе масс.

В том-то и дело, что только марксистско-ленинская теория отражения, а не вульгарно-социологические попытки свести художественное творчество к той или иной экономической или идеологической схеме помогает глубоко и правдиво постичь и объективное содержание ху-

¹ «Sociologie de la Littérature, Recherches récentes et discussions», pp. 11, 33, 34.

² L. Goldman, *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1970, p. 271.

дожественного произведения, его связь с жизнью народа, и всю сложность мировоззрения писателя. Для Л. Гольдманна вопрос о том, в какой мере и с каких сторон в том или ином произведении отразилась жизнь масс, оказывается несущественным.

* * *

Итак, мы видим, что вопрос об отражении жизни, психологии и роли народных масс в искусстве и литературе органически связан с закономерностями их развития, с основными мировоззренческими вопросами, с кардинальными проблемами творческого метода.

Перед нами, с одной стороны, искусство и теория, полные страха перед жизнью, ее противоречиями, перед движением народных масс, перед социализмом и клеветующие на него; искусство и эстетика, пытающиеся отговориться от задач познания мира, стоящих перед человеком в наше время, зовущие его в нереальные, несуществующие метафизические дали. Отсюда вытекает искусственно взвинченное, претенциозно искусственное, бедное по содержанию воспроизведение человеческих дум и чувствований, отказывающееся от восприятия мира и человека в их богатстве и не брезгающее мелкими, снижающими человека натуралистическими деталями.

Этому противостоит искусство, проникнутое ленинским историческим оптимизмом, познающее и берущее жизнь смело, широко, во всем ее многообразии, во всех ее красках и противоречиях, по-горьковски возглавляющее ее движение, предоставляющее слово всем ее участникам, славящее человека как вершину народного опыта. Это искусство выработало метод, способный правдиво исследовать революционное развитие действительности. Это искусство вдохновлено передовой теорией и «сознанием, волей, страстью, фантазией десятков миллионов»¹, творящих революционное и социалистическое преобразование мира и человека.

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 81.

**ТЕОРИЯ «АВТОНОМНОСТИ» КУЛЬТУРЫ И БОРЬБА
ЭСТЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ИТАЛИИ**

Возрастание роли социалистического лагеря в современном мире происходит в обстановке обостряющейся идеологической борьбы между силами империалистической реакции и силами социализма и прогресса. В этих условиях вопрос о сущности искусства становится предметом особенно ожесточенного спора. Реакционные круги и ревизионистские и анархистствующие элементы в разных странах предпринимают попытки посеять в рядах творческой интеллигенции недоверие к социалистическим и коммунистическим идеалам, внушить ей, что творчество должно быть удалено от сегодняшней классовой борьбы. Стоящие на реакционных и ревизионистских позициях «теоретики» современного искусства стараются отвратить искусство от передовых идей и выбить, таким образом, важное идеологическое оружие из рук передовых сил.

В борьбе мнений, в процессе уточнения позиций по таким проблемам, как партийность и классовая направленность творчества, связь искусства и революции, «идей» и поэзии, определяется, как правило, отношение современных философов, публицистов, писателей и художников, выступающих в печати со статьями по вопросам эстетики, к марксистско-ленинской эстетической мысли и вообще к основным положениям марксизма-ленинизма, влияние которого в современной общественной мысли неуклонно растет.

На страницах итальянской прессы различных направлений в последние годы ведется острая полемика по вопросу о роли искусства в сегодняшнем мире. Как и в других странах, упрочение сил марксизма сопровождается здесь активизацией реакционных и ревизионистских попыток «ниспровергнуть» идеи Маркса и Ленина.

«Политическая реальность и практика ввергли идеологию и принципы марксизма-ленинизма в состояние кризиса. Большая часть здания марксизма трещит по всем швам», — спешит возвестить со страниц лондонского жур-

нала «Сервей» миланский журналист Джино Бьянко¹. В своем стремлении противопоставить возрастающей популярности марксистского учения тезис о его мнимом «крушении» Д. Бьянко не одинок. Попытки «разоблачить» марксизм и доказать его «несостоятельность» в современной обстановке предпринимались в буржуазных кругах неоднократно. Эти нападки стали особенно злобными в последние годы, когда прогрессивная общественность всего мира отметила 50-летие Октябрьской революции, 100-летний юбилей «Капитала» и 100-летие со дня рождения В. И. Ленина, а коммунисты всех стран доказали на Московском совещании свою преданность марксизму-ленинизму и готовность и сегодня претворять в жизнь его принципы. В сегодняшней буржуазной печати Италии нередко можно встретить утверждения, что марксизм — это «устарелая догма», якобы «ничего не говорящая современному человеку», полная «ошибок» и «слабостей». Обращаясь к интеллигенции, эти мнимые защитники «свободной», а на деле буржуазной культуры призывают отказаться от марксистских принципов при определении задач культуры и искусства в классовом обществе, пытаются доказать, будто, с их точки зрения, современный социальный и экономический облик капиталистического мира не имеет уже ничего общего с тем, который отразился в «Капитале» Маркса и в работах В. И. Ленина².

Антисоветские измышления о «провале советской культурной политики», об «антидемократическом характере культуры в СССР» преподносятся такими «философами», как якобы достоверные свидетельства «слабостей» теоретических положений Маркса, Энгельса, Ленина; они призваны убедить сочувствующих марксизму итальянцев в их «заблуждениях» и в «недостаточной прозорливости».

С откровенно реакционных позиций подобные «ниспровергатели» марксизма судят и о путях культуры сегодня.

Далеко не изжила себя и все еще привлекает определенную часть буржуазной интеллигенции теория, согласно которой расцвет культуры и искусства и полное раскрытие творческой личности художника возможны только в

¹ «Survey», London, 1967, № 62.

² См., например, статью Г. Амиден «Сто лет капитала». — «Nuova Antologia», 1967, novembre.

условиях западной буржуазной демократии. Сторонники ее убеждены, как правило, в том, что в социалистических странах искусство «абсолютно несвободно» и является только лишь «формой пропаганды». Рецензируя на страницах газеты «Фьера леттерариа» организованную в 1966 году итальянским телевидением беседу с несколькими крупными писателями и критиками на тему «Свобода писателя», журналист Дж. Кристини объявил без колебаний, что на Западе свободу творчества гарантирует художнику в первую очередь сама частная собственность, позволяющая владельцам издательств в погоне за прибылью печатать, дескать, все, что угодно. Политический и идеологический плюрализм, существование множества партий этот критик представляет также как гарантии свободы. Впрочем, Д. Кристини далек от того, чтобы проповедовать «свободное» от классового начала искусство: он выдвигает требование «упорядоченной свободы творчества», свободы, которая заставляет художника защищать общество, в котором он живет, и не забывать о воспитательной задаче искусства. По сути дела, критик призывает западных писателей встать на точку зрения господствующих буржуазных кругов и пропагандировать в своих произведениях буржуазные «свободы» и «идеалы»¹.

Эта теория, связывающая представление о свободе искусства с апологией буржуазного общества, лежит и в основе так называемой «антиконформистской» концепции известного журналиста и писателя А. Бенедетти. Правда, на этот раз реакционное содержание скрыто под изрядным слоем псевдолевой демагогии. Автор нескольких романов, в прошлом директор правых буржуазных газет «Эспрессо» и «Эуропео», А. Бенедетти на страницах «Фьеры леттерариа» призвал интеллигенцию Италии покончить с «конформизмом» и встать в авангарде левых сил, осознав свою важную идеологическую роль в обществе. Однако, предостерегая от так называемого «конформизма», Бенедетти, по сути дела, старается сколотить не что иное, как единый «левый» антикоммунистический блок. Его представления о путях современной культуры вырастают из принципиально враждебного отношения к марксистско-ленинскому учению. Бенедетти всеми силами старается доказать, что пути современной прогрессивной

¹ «Fiera letteraria», 1966, n. 20, 26 maggio.

культуры и науки пролегают якобы за пределами «устаревших» ленинских положений о классовой борьбе в капиталистическом обществе и о классовом характере культуры и идеологии. Со времен Гитлера и Муссолини, внушает Бенедетти читателям «Фиера леттарариа», в культуре уже нет разграничения на «левых» и «правых», и потому-де вся интеллигенция во всех странах без исключения относится к лагерю «левых», то есть к оппозиции. Вынужденный признать, что идеи социализма привлекают симпатии современной интеллигенции, Бенедетти объявляет «конформизмом»... именно верность социалистическим убеждениям и идейную солидарность радикальной интеллигенции с Советским Союзом. Бенедетти не стесняется прибегать и к различным фальсификациям, чтобы разоблачить в глазах итальянской интеллигенции так называемый «советский миф». Венцом его размышлений над судьбами сегодняшней интеллигенции является утверждение, что оплот демократии и защитник свободы культуры и науки в современном мире — это наиболее агрессивные империалистические страны США и Израиль. Таким образом, под видом «антиконформизма» А. Бенедетти пропагандирует явный антикоммунизм и полное присоединение к политической и идеологической программе воинствующего империализма¹.

Так же как и в выступлении Д. Кристини, идея свободы художественного творчества связывается у А. Бенедетти только с капиталистическим Западом. Но характерно, что ни тот, ни другой критик не отрицают, что искусство и культура призваны играть действительную роль в жизни общества и обладают определенным идеологическим содержанием. Оба критика настойчиво подчеркивают идеологическое значение труда ученого или художника; также весьма характерно и то, что общественный идеологический смысл творчества оба понимают как непрременную защиту антикоммунистических взглядов.

По-иному рисуют себе прогресс культуры и искусства те представители творческой интеллигенции Италии, которые настроены оппозиционно по отношению к «свободам» буржуазной демократии и пытаются отмежеваться от буржуазных идеалов. Среди многих итальянских писателей и деятелей культуры распространено убеждение, что искус-

¹ «Fiera letteraria», 1968, n. 36, 5 settembre.

ство как таковое «автономно» и потому никакого идеологического выбора не предполагает. Не желая, чтобы их творчество было интегрировано неокапиталистической системой, они заявляют, что художник всегда и везде — враг власти, враг идеологии. Критерии классовости и партийности, применяемые к художественному творчеству, сводятся при такой трактовке к требованию «интегрированного» искусства, приносящего одну лишь коммерческую выгоду, а не эстетическое удовлетворение.

Наиболее последовательно подобная точка зрения на функции искусства выразилась в статьях, публикуемых в журнале «Нуови аргументи» его издателем, видным писателем А. Моравиа. Автор «Равнодушных», «Эпидемии» и «Чочары», неоднократно разоблачавший иллюзорность буржуазных идеалов, показавший в своих многочисленных произведениях уродливые обличья неокапитализма, А. Моравиа в работах теоретико-публицистического характера выступает за так называемое «нетенденциозное» искусство, враждебное обществу вообще и полезное только в той мере, в какой оно непартийно, асоциально. При этом следует подчеркнуть, что литературное творчество этого писателя не утратило художественного значения и социальной направленности, что и сегодня он ставит в своих произведениях острые социальные вопросы, разоблачает антигуманистический характер современной буржуазной идеологии.

Концепция А. Моравиа противоречива. С одной стороны, в ней ясно выражен протест против той самой буржуазной тенденциозности, к которой зовут Д. Кристини и А. Бенедетти. С другой стороны, стремление к надклассовому искусству побуждает А. Моравиа занять резко враждебную позицию по отношению к социалистическому искусству и особенно по отношению к его идейной основе — принципу коммунистической партийности. Переход на какие бы то ни было классовые и политические позиции равносителен для художника самоубийству, утверждает этот писатель¹. Понимая искусство как «игру», «каприз», «многозначность», А. Моравиа пытается доказать, что творчество соприкасается с революцией только до тех пор,

¹ А. Моравиа, Impegno e integrazione («Nuovi Argomenti», 1968, n. 10), Il Terrore e la borsa («Nuovi Argomenti», 1969, n. 13).

пока оно аполитично, пока в нем нет никакого общественного содержания, а сам художник не включается ни в какую политическую деятельность. Даже разбирая произведения такого, казалось бы, далекого от социалистического реализма писателя, как выдающийся итальянский романик начала XIX века Алессандро Мандзони, А. Моравиа, нарушая принцип исторического подхода к литературным явлениям разных эпох, пытается усмотреть в его религиозно-нравственных концепциях некую близость идейным устремлениям сторонников социалистического реализма и объявляет и творчество А. Мандзони, и литературу социалистического реализма «пропагандой»¹.

«...Всякое умаление социалистической идеологии, всякое отстранение от нее означает тем самым усиление идеологии буржуазной», — писал В. И. Ленин². Пытаясь оттолкнуться от буржуазной тенденциозности, А. Моравиа не приемлет и марксистской тенденции и фактически оказывается «интегрированным» в игру антисоциалистических сил в их борьбе с идеологией социализма. При этом он смыкается с реакционными кругами буржуазной общест-венности. Последняя же всячески раздувает антисоветские выпады А. Моравиа и изображает этого сторонника «нетенденциозного» искусства убежденным защитником буржуазных идеалов. Так, в уже цитированной выше статье о «свободе» писателя на Западе Д. Кристини подчеркнул, что теория «автономности» творчества, развиваемая в статьях А. Моравиа, направлена против марксистского образа мысли и против социалистического реализма и потому-де автор ее достоин всяческой поддержки.

Представление о том, что искусство якобы не имеет общественного содержания, лежит в основе так называемой «феноменологической» критики, принципы которой развивают в своих работах Л. Анчески, Ф. Кури и другие. «Критика и искусство не должны обозначать структур, то есть не должны определять, охватывать структуру, — пишет Ф. Кури. — Мы должны воспринимать их как единое сочетание определенных элементов — сочетание, являющееся таковым только потому, что таковы составляющие

¹ A. Moravia, Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico, in A. Manzoni, I Promessi Sposi, Torino, 1960, p. X—XI.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 40.

его элементы»¹. В теории «феноменологии» искусства Л. Анчески видит надежную защиту от «опасностей времени». Согласно Л. Анчески, в «чистой поэзии» взаимодействуют, взаимопроникают поэтическое и «мысль об искусстве» — критика, философия, различные принципы и традиции поэтики. Но «то, что действительно существует», «то, что должно было бы быть», в искусстве, по словам Л. Анчески, не может отразиться. Искусство может быть объяснено философски, однако к нему отнюдь неприменим какой бы то ни было общественный критерий. В связи с этим критик ищет в произведении только «взаимодействие или «интеграцию» проблем или систем проблем»; это и служит для него гарантией «автономии поэтического»².

Пытаясь дискредитировать, умалить значение культурного опыта социалистических стран, некоторые буржуазные теоретики стремятся изобразить дело таким образом, будто принципиального различия между буржуазной и социалистической идеологиями сегодня нет и, следовательно, ничего нового ни в сознание людей, ни в представления о задачах искусства марксизм-ленинизм якобы не внес. Цель подобных «наблюдений» сходна с той, которая вдохновляет всех защитников «свободного» искусства: убедить интеллигенцию, художников и критиков в том, что идеологический момент в современном художественном творчестве бесполезен, так как истинное творчество бесклассово.

«Существует ли коммунистическое или социалистическое искусство? — спрашивает Уго Спирито в своей книге «Критика эстетики». Все своей книгой он старается внушить, что ответ на этот вопрос может быть только отрицательным. Уго Спирито не противопоставляет буржуазного искусства социалистическому, он действует иначе. Искусство социалистических стран, утверждает он, — это не что иное, как искусство буржуазное; да и социализма, по его мнению, пока что тоже не существует. Уго Спирито не усматривает никакой разницы между целями и идеалами сегодняшних социалистических стран и буржуазными идеалами эпохи Просвещения. Провозгласив своей задачей расцвет личности, социалистическое общество якобы не сделало ничего нового по сравнению с буржуазным.

¹ F. Curi, Per una fenomenologia della critica, in «Arte, critica, filosofia», Bologna, 1965, p. 155.

² L. Anceschi, Progetto di una sistemazione dell'arte, Milano, 1962, pp. 183, 184.

Склонный полагать, что творческая личность не может жить интересами целого общественного коллектива или встать на позиции определенного класса, не изменив своей природе, У. Спирито приходит к выводу, что художник-коммунист — это тот же индивидуалист-буржуа, интеллеktуал, проявляющий в искусстве свое «я» и неспособный писать для кого бы то ни было, кроме «элиты». Так же как и А. Моравиа и другие сторонники «нетенденциозного» искусства, У. Спирито исходит из убеждения, что всякий социальный мотив и прежде всего — изображение борьбы классов, роли пролетариата в обществе преподносятся как «пропаганда», «фальшивое содержание», враждебное художественному началу¹. Любопытно, однако, что У. Спирито не решается вообще отвергнуть идею коммунизма и коммунистической культуры. Он понимает, что в наше время это означало бы прямо заявить о своих реакционных воззрениях и тем оттолкнуть от себя значительную часть интеллигенции. Но проблему коммунистического искусства он относит в будущее, связывая ее не с сегодняшними, существующими в странах социализма общественными и государственными структурами, а «с другим, более радикальным и новаторским коммунизмом».

В требовании «иногo» коммунизма У. Спирито оказывается в одном ряду с теоретиками так называемой «демократизации» социализма. Это особенно ощутимо в его решении проблем искусства: «Искать возможность лучше понимать и любить, через ступеньки и классы, нации и идеологии... Постоянно стремиться к единству с людьми и с природой... обращаться ко всем без каких-либо границ». Таким образом, мы вновь узнаем здесь отголоски известной уже теории «бесклассового» искусства. Разница состоит лишь в том, что У. Спирито называет подобное аполитичное («автономное») искусство коммунистическим. «Нужно считаться со всеми. Больше нет классового общества. Нет групп и «элиты». Нужно найти нити, связывающие души всех». Вместо воспитания общественного сознания Уго Спирито под видом борьбы с индивидуализмом проповедует размывание классовых позиций. Расплывчатый на первый взгляд идеал «искусства для всех», искусства «без классов, наций, идеологий» оборачивается пропагандой «конвергенции», а проблема общественного

¹ Ugo Spirito, *Critica dell'estetica*, Firenze, 1964, pp. 100—111.

гуманистического содержания художественных произведений подменяется проблемой создания «массового искусства».

Не затрагивая в своих работах тех теоретических положений, которые содержатся в трудах Маркса и Энгельса, в статьях В. И. Ленина о Толстом и о партийности литературы, защитники того или иного «варианта» нетенденциозного искусства ведут, по сути дела, спор именно против марксистско-ленинского понимания природы творчества и его роли в обществе. Это спор против марксистско-ленинского положения о классовом характере культуры, об общественной направленности искусства, высшим проявлением которой является принцип коммунистической партийности, принимаемый художником, преданным делу коммунизма. Это попытка отрицать тот факт, что нет и не может быть абсолютно «свободного» искусства, что это утопия. Истинный разрыв с буржуазными идеалами и буржуазным искусством неизбежно предполагает только и прежде всего усиление социалистической тенденции, а не подмену ее иллюзией полной свободы или «единения с душами всех».

В современной литературно-критической мысли Италии нередки случаи, когда буржуазный миф об «автономности» явлений культуры выступает в более завуалированной форме. По существу мы сталкиваемся с той же защитой нетенденциозного искусства и тогда, когда делаются попытки ограничить, сузить или пересмотреть значение ленинских работ о литературе и особенно ленинского принципа партийности или же когда налицо стремление противопоставить особым образом интерпретированную ленинскую мысль конкретному опыту социалистического культурного строительства.

Подобного рода «переосмысления» ленинского теоретического наследия не так уж редки в итальянской критике и даже в партийной печати. Подчас они встречаются в материалах различных дискуссий, которые подробно освещают партийные органы печати. Но в ходе этих дискуссий подчас подвергаются сомнению бесспорные, давно доказанные практикой положения. Так, по-видимому, пытаясь дать ответ на обсуждаемый на страницах «Ринашты» вопрос о связи науки и политики, теории и практики, У. Черрони, например, рецензируя очередной том Собрания сочинений В. И. Ленина на итальянском языке, отрывает политическую мысль Ленина от философской и

отказывает ленинским работам (таким, как, например, «Материализм и эмпириокритицизм») в философской ценности. Вывод его рецензии — «политика — это дело политиков, а философию надо оставить философам»¹ — полностью созвучен умозаключениям теоретиков свободного творчества. Но в наиболее яркой форме стремление «переосмыслить» В. И. Ленина проявилось в работах В. Страды, критика ревизионистского толка, автора книг «Советская литература. 1953—1963» (1964) и «Традиция и революция в русской литературе» (1969).

Еще в своей первой книге В. Страда утверждал, что статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» имеет лишь историческое значение и должна быть «прочитана» в рамках времени ее возникновения, в «политическом контексте» начала XX века, что она «не оправдывает того употребления, которое ей давали столько лет»². В. Страда, фальсифицируя факты, противопоставляет принципы литературной политики В. И. Ленина тем принципам, которые после смерти Ленина лежат в основе политики КПСС. Он старается в своих произведениях представить дело таким образом, будто партийность, которая стала душой искусства социалистического реализма, в настоящее время враждебна творчеству, что это всего лишь порождение так называемого «бюрократического администрирования» в литературе, «вмешательства партии», механически сводящего якобы литературную жизнь к политической³. В этих словах В. Страды отчетливо слышится переключка с высказываниями буржуазных защитников «деидеологизированной» культуры и «разоблачителей» мнимой «бюрократизации» творческого труда в СССР.

В книге о традиции и революции в русской литературе (заметим, кстати, что вопрос о революционных традициях русской литературы В. Страда подменяет вопросом лишь о том, как в ней отражались «новации» философской и эстетической мысли Запада) В. Страда дает одностороннее, превратное в целом ряде моментов истолкование ленинской политики в области культуры. Противореча ре-

¹ «Rinascita», 1968, n. 49.

² V. Strada, Letteratura sovietica. 1953—1963, Roma, 1964, pp. 59, 67.

³ V. Strada, Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa, Torino, 1969, p. 186.

альному положению вещей, он всячески пытается противопоставить ленинскую политику сегодняшней. В духе современной теории «конвергенции» Ленин предстает у него неким сторонником «естественного синтеза буржуазной и социалистической культур, синтеза, в котором последняя вбирала бы в себя первую и в то же время брала бы от нее начало»¹. В. Страда пытается создать впечатление, что Ленин выступал не только против ошибок Пролеткульта, но и вообще был против создания в Советской России пролетарской культуры, и в этом он якобы был солидарен с... Троцким! Кроме того, со страниц книги В. Страды В. И. Ленин предстает неким сторонником «плодотворного беспорядка» в художественной литературе, а борьба его за новую культуру сводится Страдой к пропаганде грамотности, аккуратности в быту, трудовой дисциплины, так что выходит, будто бы эта борьба не затрагивала вопросов развития духовной культуры².

За столь фальсифицированной интерпретацией деятельности Ленина видна все та же иллюзия «автономности» искусства. Роль Ленина в деле культурного строительства в Советском Союзе у В. Страды сводится к некоей защите «автономности» творчества, из ленинской разработки вопросов культуры грубо выбрасывается главное — требование революционного содержания творчества. Подобная «обработка» материалов, призванных осветить роль Ленина в решении проблем культуры, ведется критиком для того, чтобы утвердить читателя в мысли, что современное культурное развитие СССР идет якобы вразрез с ленинским опытом и что утвердившийся в странах социализма метод социалистического реализма — не что иное, как «суровые ограничения, которые вырвали советскую литературу из сложной мировой литературной жизни»³. Тем самым автор книги старается подвергнуть сомнению весь пятидесятилетний опыт советского культурного строительства, внушить мысль о некоей «провинциальности» советского искусства.

Невозможно, отстаивая концепции «автономности» творчества, оставаться верным объективной правде в оценке

¹ V. Strada, Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa, pp. 176, 177.

² Там же, стр. 172, 174, 178, 191.

³ Там же, стр. 192.

социалистического искусства. В. Страда клеветает на советскую культуру и на писателей социалистического реализма. Высокий гражданский пафос советской литературы он расценивает как пережиток «устаревших народнических представлений» о задачах литературы. Он не может и не желает видеть в произведениях советских писателей что-либо иное, кроме «фальшивого культа оптимизма» или «плода идеологии СССР». Не случайно он предлагает обогатить советское искусство «модернизмом»; высокий героический пафос и гуманистический идеал произведений социалистического реализма, их жизненная правдивость остаются для В. Страды чуждыми¹.

Необходимо отметить, что далеко не все итальянские критики становятся на сторону «свободы» творчества, хотя их спор не всегда последователен. Ряд леворадикальных художников и поэтов в своих суждениях об идейно-эстетической направленности творчества высказывают твердое убеждение в том, что произведение искусства в наши дни должно оказывать непереносимое идеологическое воздействие и обладать политическим зарядом.

В концепциях сторонников современного неоавангарда нетрудно заметить, однако, также определенное воздействие мифа об «автономности» поэзии. Для некоторых из них политическое отрицание существующей системы обязательно должно предполагать так называемые «новые правила игры». Так, поэт и очеркист Д. Джудичи, выступая в полемике, организованной «Ринашито» в 1967 году вокруг творчества авангардистской Группы-63, ограничил политический критерий в искусстве (этот критерий он признает необходимым) поиском выразительных средств, свободом формальных приемов, особенностями авторской манеры. «Мне представляется, — пишет Д. Джудичи, — что неприятие писателем действительности прежде всего должно проявиться политически, то есть вприятии или неприятии норм поведения, предусмотренных системой, в самом отказе от правил игры, предусмотренных неокапиталистической культурой. Поэты неоавангарда, отрицая языковые и прочие нормы, пытаются избежать почти неминуемой интеграции своих произведений в общество, которое их породило»². Согласно этой теории, самобытность и дейст-

¹ V. Strada, Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa, p. 202.

² «Rinascita», 1967, n. 20.

венность поэзии измеряется глубиной компромисса с языковыми нормами общества; и если писатель становится на путь формалистических исканий, то тем самым он уже доказывает, что его творчество свободно или даже выступает на стороне политической оппозиции существующему режиму. Свобода выражения, раскованность языка представляются сторонникам подобной теории эквивалентом политического, классового протеста против существующей действительности. Так вновь делается уступка идее «автономии» творчества; при этом нарушается принцип единства формы и содержания произведений искусства, недооценивается значение содержания и проповедуется фактическая «автономность» формы.

У этой концепции имеется немало последователей. Представление о том, что язык — это форма классового протеста, ярко проявилось в статье «Тенденциозность, нетенденциозность, интеграция», написанной Э. Сичильяно. Идеино-эстетическая тенденция сводится в ней также только к тому, какие выразительные средства писатель использует. «Скажи мне, как ты пишешь, и я скажу тебе, кто ты. Именно форма выявляет партийность или непартийность писателя... Связь культуры и политики диалектична и проверяется только в языке. Заменяя же термин «форма» термином «язык», можно сказать, что в языке выражена конкретная диалектика реальности и правды всей культуры», — заявляет он¹.

Иначе подошел к этому вопросу известный художник Ренато Гуттузо в статье «Художник и политика». Но и в его высказываниях слышится знакомый уже мотив «отделенности» творческой мысли от политики, теории от практики. Дело в том, что, выступая за тенденциозное, политическое искусство, Р. Гуттузо в то же время пытается разделить сферу художественного творчества и сферу общественной практики, доказать, что искусство и обе эти области не соприкасаются друг с другом. «Речь идет о том, чтобы расчленить формы деятельности, а не смешивать их, о том, чтобы оставить за каждой ее сферу и признать за каждой ее эффективность»².

Буржуазным мифам о «свободе» творчества марксистские критики Италии противопоставляют идею пар-

¹ «Rinascita», 1968, п. 18.

² Там же, 1969, № 6.

тийности, социалистической идейной направленности искусства.

Борясь с защитниками «автономии» искусства, марксистская коммунистическая мысль опирается на марксистско-ленинское учение, творчески разрабатывает его положения. «В настоящее время мы работаем над теорией и боремся в трудных условиях, когда имеется много разногласий и нерешенных вопросов: о роли современной литературы, о языке, о содержании литературного произведения. Часто мы отвергаем завоевания других методологий или, наоборот, легко вооружаемся ими. Но нам следует перевести разговор на марксистскую почву, и мы сейчас можем это сделать, ибо марксизм теперь более, чем когда-либо, является наилучшим фактором теоретического единства», — пишет Дж.-К. Ферретти в работе «Поиски и столкновения в марксистской критике»¹.

«Автономность» искусства, «нетенденциозность» творчества, поднятые на щит буржуазными идеологами, вызвали резкую отповедь со стороны многих критиков-коммунистов. Важнейшее теоретическое положение в марксистско-ленинской эстетике — тезис о подстроечном характере культуры подчеркнул в своем предисловии к сборнику «Маркс и Энгельс об искусстве» Карло Салинари. В этом предисловии имеются и глубоко верные, и спорные моменты (последние связаны с трактовкой К. Салинари проблемы реализма). Но исследователь глубоко раскрыл вопрос о связи искусства и идеологии. «Главным положением применительно к классовому обществу является то, — пишет он, — что искусство принадлежит к надстройке, являясь одной из идеологических форм, позволяющих людям понять и представить себе вполне реально истинное положение их в жизни... Само понятие надстройки исключает всякую автономию, всякий отрыв от развития реальных условий жизни людей». Огромная идеологическая роль искусства связывается в представлении К. Салинари не с «отказом от правил игры», а прежде всего с объективным отражением реальной действительности. «Как и в других формах культуры, в художественном творчестве критерием его ценности является только его соотношение с реальным миром», — утверждает критик².

¹ «Rinascita», 1967, n. 8.

² K. Marx e F. Engels, Scritti sull'arte, Bari, 1967, Introduzione, pp. 9—11, 24.

В. Мазиелло также акцентирует внимание на том, что литература служит классовой борьбе современности. При этом он полемизирует с концепциями «тенденциозности» языка. «Не нужно пытаться создавать какие-то немыслимые модели и составлять мессианистические послания; не лучше ли понять, что само по себе искусство обладает способностью познавать и изображать реальность во всем богатстве общественно-человеческих взаимодействий, признать познавательный потенциал культуры, связанный с практикой», — пишет он в статье «Диалектическая связь между отрицанием системы и новой ролью культуры»¹.

Опираясь на марксистско-ленинское положение о партийном, классовом характере художественного творчества, прогрессивные итальянские критики осознают эстетическую эффективность метода социалистического реализма в современных условиях. Это проявилось, например, в статье А. Сакка «Революция и литература»². Автор ее отмечает, что социалистический реализм неотделим от диалектического взгляда на современность, что в произведениях писателей, придерживающихся этого метода, дается, как правило, глубокое и положительное решение важных проблем сегодняшнего дня.

Среди работ итальянских марксистов, посвященных вопросам художественного метода и литературной критики, выделяется содержательная книга Г. Делла Вольпе «Критика вкуса» (первое изд. 1960 г., с тех пор несколько раз переиздавалась). Задумав дать материалистическую критику традиционных буржуазных концепций литературы, Г. Делла Вольпе превратил свою книгу в защиту реализма и поэтики социалистического реализма, за которую сегодня (по словам критика) «должны бороться все демократы». Г. Делла Вольпе спорит с субъективистской и идеалистической критикой, с попытками А. Моравиа свести художественный метод социалистического реализма к некой «пропагандистской поэзии». Опираясь в своем анализе на методологические положения, содержащиеся в высказываниях Энгельса о реализме Бальзака и в статьях В. И. Ленина о Л. Толстом, Г. Делла Вольпе показывает, насколько тесна связь между художественными процессами и общественным развитием, насколько органично связана тенденция с художественным творчеством. Критик

¹ «Rinascita», 1969, n. 43.

² «Critica marxista», 1967, n. 4—5.

исходит из того, что «без идей как таковых нет поэзии»: «Суждение о поэтической ценности произведения должно быть основано не на значимости какого-либо одного аспекта формы, а на ценности формы в ее реальном аспекте — то есть в комплексе идей, которые приобрели семантическую органичность, сохранив очевидность своего художественного содержания»¹.

Автор книги на примере Маяковского доказывает «право создавать поэзию на основе главных идей нашего времени — идей социалистических»: «Нас не должен удивлять последовательно тенденциозный характер его поэзии, ибо именно этот характер и является основополагающим элементом социалистического реализма самой поэзии, то есть реализма борца за общественное дело, за социализм, за коммунизм»².

Работам Маркса, Энгельса и Ленина, создателей марксистской теории искусства, автор книги придает самое большое теоретическое значение. «Замечания Энгельса о Бальзаке и Ленина о Толстом, — говорится у Г. Делла Вольпе, — обязывают нас показать, что это не просто отдельные удачные критические заметки, а наблюдения, из которых можно сформулировать настоящий объективный эстетический закон... Основная проблема, затронутая Энгельсом и Лениным, по-видимому, должна быть решена в смысле необходимости присутствия в художественном произведении идеи или идеологии... или в том смысле (что одно и то же), что в художественном произведении главное — это истина: истина, которая от Данте до Маяковского не сталкивается, а совпадает с тенденциозностью».

Подчеркнув, таким образом, жизненность того принципа тенденциозности и классовости, с которым подходили теоретики марксизма-ленинизма к художественному творчеству, Г. Делла Вольпе выступает убежденным защитником искусства социалистического реализма: «В наше время не может быть иного практического художественного идеала, к которому следовало бы стремиться, чем социалистический реализм, за который мы имеем право бороться во имя социологической и реалистической истинности поэзии в целом»³.

¹ G. Della Volpe, *Critica del gusto*, 1960, p. 182.

² Там же, стр. 71.

³ Там же, стр. 218.

Эти высказывания Г. Делла Вольпе мыслятся им как ответ всем тем, кто пытается подвергать сомнению принципы социалистической культуры и изображать основоположников марксизма-ленинизма некими сторонниками «синтеза» буржуазной и социалистической идеологий. Книга Г. Делла Вольпе убедительно показывает, что, только отказавшись от распространенной в современной критике концепции «автономности» искусства, только творчески восприняв марксистский критерий критики, становится возможным постичь сущность современного художественного процесса, осмыслить перспективы его развития.

ХИРОСИМА И ЛИТЕРАТУРА

«Ослепительная зеленоватая вспышка, взрыв, сознание подавлено, волна горячего ветра, и в следующий момент все вокруг загорается... Миг — и с людей свалилась вспыхнувшая одежда, вздулись руки, лицо, груди; лопаются багровые волдыри, и лохмотья кожи сползают на землю... Это привидения. С поднятыми руками они движутся толпой, оглашая воздух криками боли. На земле грудной ребенок, мать мертва. Но ни у кого нет сил прийти на помощь, поднять. Оглушенные и обожженные люди, обезумев, сбились ревущей толпой и слепо тычутся, ища выхода...»

Это почти протокольное описание того дня, принадлежащее очевидцам хиросимской трагедии — японским художникам Ири и Тосико Маруки. Позднее они запечатлели увиденное в своем знаменитом панно.

«Адская бомба», превратившая в мгновение ока огромный город в пепел, была созданием человеческого разума... «Нужно «казнить» науку, каждую страницу книги! Чего стоили после всего «этого» разум и знание?» — недоумевают жертвы той бомбы. Трагедия Хиросимы заставила интеллигенцию Запада и Востока снова мучительно размышлять о причастности каждого к судьбам человечества, о своей ответственности. В статье «Размышления», опубликованной на страницах «Литературной газеты», всемирно-известный ученый физик Макс Борн пишет: «В наш век техники наука приобрела социальные, экономические и политические функции. И какой бы отдаленной от технических приложений ни выглядела наша работа, она представляет собой звено в цепи действий и решений, определяющих судьбу всего рода человеческого. Я сам осознал этот аспект науки только после Хиросимы»¹.

В книге «Хиросимские записки» известный японский писатель Оэ Кэндзабуро высказывает ту же мысль: только после путешествия в этот город-жертву он по-настоящему задумался об ответственности художника перед вре-

¹ «Литературная газета», 1970, 11 марта.

менем. «Хиросима — кровоточащая рана человечества. На ее искромсанном теле прорастают два побега: надежда на возрождение человека и угроза полного его гниения»¹. Оэ Кэндзабуро видит свою миссию как художника в защите Человека и его достоинств в наш двадцатый ядерный век.

Поэт Тогэ Санкити находился в тот день в «адском пекле». Осенью 1945 года он открыл первый в Хиросиме цветочный магазин: вопреки чудовищным разрушениям, верил Санкити, в мире еще живет божественная красота. Поэт, писавший до того изящные «замкнутые» хокку, создает сборник «Стихи об атомной бомбе» — полный гнева и нежности к людям. Незадолго до смерти Тогэ Санкити вступает в коммунистическую партию, связывая с ней свою веру в торжество «вселенской красоты».

«Атомная аллергия» — выражение, возникшее в послевоенной Японии, обозначает повышенную чувствительность ко всему, что связано с воспоминаниями о дне хиросимской катастрофы. Понятно, что японцы рассматривают многие проблемы современности через призму хиросимской трагедии, явившейся результатом агрессии японского империализма и, как это теперь известно, притязаний американской военщины на мировое господство. Но эта ценкость памяти явно не устраивает японских милитаристов и теперь все чаще можно услышать голоса сторонников забвения того дня. Осенью 1964 года на открытии XVIII всемирной Олимпиады в Токио юноша из Хиросимы, родившийся в день атомного взрыва, нес олимпийский огонь. Режиссер Итикава Кон, создавший фильм об Олимпиаде, поднял этот эпизод с факелоносцем до высокой символики, как гимн вечной жизни. Однако фильм вызвал недовольство у японской реакции: в нем будто очередная вспышка «атомной аллергии» и излишне много «всяких художеств слишком прогрессивного режиссера»...

Более четверти века прошло после войны, и сегодня японские империалисты не прочь вновь поиграть мускулами второй промышленной державы капиталистического мира. Гигантские средства массовой коммуникации мобилируются для того, чтобы ослабить у народа «аллергию к войне». Милитаристская пропаганда и на этот раз не обошлась без помощи литературы.

¹ Оэ Кэндзабуро, Хиросима ното (Хиросимские записки), Токно, 1966, стр. 90.

Играя на националистических настроениях отсталой массы, реакционные писатели прививают империалистическую идеологию «японизма» в сознании людей. Они ищут способ «оздоровления» литературы в шовинистической «эстетике жертвенности», согласно которой высший смысл жизни заключается в самоотверженном служении императору. Отсюда их призыв возродить «исконно японский дух», выразившийся в «подвигах» солдат-смертников в минувшей войне.

Наиболее обнаженно так называемая «эстетика жертвенности» выражена в творчестве Мисимы Юкио. В 1967 году вышел «Крик души героя» — рассказ, замыкающий трилогию (первые два произведения — «Патриот», «Хризантема»), посвященную военно-фашистскому путчу 1936 года. Заговор офицеров ультраправого крыла японской армии провалился, и его участники были казнены. Сегодня Мисима напоминает японцам о подвиге «героев» и оплакивает смерть «патриотов». В «крике» духи казненных офицеров спускаются на грешную землю, таща за собой младших братьев — смертников, «разбившихся, как яшма», в сражениях на Филиппинских островах. Боги изрекают, что живые предали их: путч был поднят ради расширения сферы императорского влияния, а смертники-камикадзе шли на гибель с именем императора на устах. Но они были обмануты. «Сын неба» — император снизошел на землю, как только кончилась война, и объявил себя человеком. Их подвиги осмеяны, жертвы были напрасными...

В интервью корреспондентам Мисима Юкио, говоря о мотиве, побудившем его написать рассказ «Крик души героя», заявил, что японцу необходима верховная власть императора, как необходим западному человеку Христос. Мисима утверждает, что все демократические институты, учрежденные после войны, не могут заменить верховную власть императора, которая была объединяющим началом японской жизни. Но после войны император самолично отрекся от своего божественного происхождения, и превратить его снова в бога уже нельзя. Отсюда, по мнению Мисимы, нравственный хаос современной Японии.

Стоит здесь привести опубликованный в журнале «Тюо корон» (1966, № 9) диалог писателя Хаяси Фусао с Мисима Юкио по поводу этого произведения, чтобы понять характер современной идеологической реакции в Японии:

«Хаяси. Император до и после войны, в сущности, тот же. Если вновь возникнет необходимость, патриоты восстанут во имя императора. Во имя «очеловеченного» императора.

Мисима. Но возможно ли это под эгидой императора-человека?

Хаяси. Когда это произойдет, император снова станет богом.

Мисима. Придет ли снова время, когда без смущения можно крикнуть «Да здравствует император!»? Мне кажется, военное время было самым свободным, после этого не было такой свободы.

Хаяси. Такое время придет, обязательно придет!»

Заявляя, что послевоенная «мирная» конституция, провозглашающая отказ Японии от войны, отняла у японцев «зубы», Мисима считал необходимым восстановить воинственные традиции в японской литературе. Он призывал вернуться к «мужской» или «твердохарактерной» традиции, противопоставив ее «женской» или «мягкохарактерной», под которой разумеется та традиция в национальной культуре, которая связана с понятиями — мир, изящество, утонченность и красота. После второй мировой войны «женская» традиция возобладала в Японии, говорит Мисима, она широко прокламировала миролюбивый характер народа, который занят аранжировкой букетов, чайным обрядом и т. д. Это делалось, как он утверждает, намеренно, с целью самосохранения. И весьма успешно.

Сегодня политический климат в Японии изменился. И вполне в духе времени Мисима заявляет: «Я же пытаюсь вернуться к твердому характеру самурая — каким он выглядит в военных повестях средневековья»¹. Твердый характер самурая нужен Мисиме, чтобы восстановить меч в японской культуре, сделать так, чтобы он соседствовал с хризантемой — императорским гербом.

В обстановке усиленного пасаждения милитаристской идеологии буржуазные писатели перестали играть в прятки, выкинули иллюзии насчет «самоценной» культуры, упавшей в цене на нынешнем рынке идей, и открыто смыкаются с политикой империалистической реакции.

Из номера в номер в течение 1963—1965 годов журнал «Тюо корон» печатал на своих страницах статьи Хаяси Фусао под общим названием «Положительный смысл войны

¹ «Нью-Йорк таймс мэгэзин», 1970, 2 августа.

за великую Азию». В этих статьях проводится мысль о том, что агрессивная роль японского империализма во второй мировой войне выглядит таковой лишь с формальной стороны и что на самом деле она была будто бы освободительной (!) войной азиатских народов против нашествия Запада.

Ярый сторонник монархизма и реваншизма, Хаяси особенно активизировал в последнее время свои усилия с целью избавить японский народ от «атомной аллергии». «Утопите музей атомной бомбы в море» — так озаглавил Хаяси свою заметку, написанную в августе 1969 года, как раз в то время, когда Япония готовилась к двадцать пятой годовщине хиросимской трагедии. Он пишет: «Музей атомной бомбы и памятник жертвам той бомбы напоминают нам нравы нищих, вызывающих к себе сострадание, выставляя напоказ свои старые раны». Хаяси считает, что для возрождения японского духа необходимо устранить эти, по его выражению, «сувениры позора», и без смущения заявляет: «К счастью, Хиросима расположена у самого моря Сэдонайкай и не нужно тащить музей атомной бомбы до Тихого океана, чтобы утопить его на дне моря»¹.

Осыпая руганью движение за предотвращение термоядерной войны, Хаяси призывает японцев к тому, чтобы быть всегда готовыми ядерному оружию противопоставить собственное ядерное оружие. Вот для какой цели реакция стремится стереть с земли память народную.

Близ Хиросимы открыт другой памятник, на котором написаны имена 2624 смертников, фанатиков империалистической войны, взорвавшихся вместе со своими самолетами и торпедами. И этот памятник японские милитаристы пытаются теперь сделать местом фанатического поклонения.

В последнее время в школьных учебниках урезаются разделы о трагической гибели японских городов Хиросимы и Нагасаки в море атомного огня. Результат опроса, проведенного Обществом учителей префектуры Хиросимы в 1968 году среди учащихся пяти средних школ, расположенных в окрестностях этого города, озадачил многих в Японии. Десять процентов опрошенных не знали, кто бросил атомную бомбу на Хиросиму; тридцать — сорок процентов не смогли ответить, когда это произошло.

¹ «Сэкай», 1969, № 10, стр. 133.

Предавая забвению трагедии минувшей войны, реакция исподволь подсовывает молодежи шовинистический дурман, воспекает на все лады «подвиги» императорской армии. Как отмечает известный историк Хани Горо, «агрессивную войну японского империализма теперь не позволяют охарактеризовать как безрассудную войну, цензура требует назвать ее «войной за великую восточную Азию»¹.

Бой городских часов Хиросимы, звучащий тревожным пабатов не в полдень, а в восемь пятнадцать утра, в час взрыва первой атомной бомбы над мирным городом, из дня в день, из года в год отпечатывает роковой миг в человеческих сердцах, пробуждая в них осознанную ненависть к силам империализма и войны.

Подлинная литература всегда боролась с силами зла, служила добру и прогрессу. Гуманизм современной литературы неотделим от борьбы за то, чтобы величественные достижения человеческой мысли никогда не оборачивались атомным кошмаром Хиросимы. Создавая произведения о Хиросиме, прогрессивные японские писатели выходят на линию острой идейной борьбы в литературе и искусстве современной Японии.

* * *

Послевоенная японская литература началась с произведений о хиросимской трагедии. Они создавались в дымящейся «атомной пустыне», среди развалин, на обрывках газет.

Среди людей, переживших атомную катастрофу в Хиросиме, была писательница Ота Ёко. Три ночи она провела под открытым небом в окружении мертвецов. Потом ей удалось все же уйти из «мертвой зоны» в деревню, она нашла там приют на чердаке крестьянского дома. И здесь она написала волнующий очерк «Город трупов» — о первых трех днях после взрыва атомной бомбы в Хиросиме. Это рассказ очевидца, оказавшегося в «адском кругу».

О том, как создавалась книга, говорит ее автор: «С августа по ноябрь 1945 года я находилась между жизнью и смертью... Рассказать людям то, что пережила сама, стало для меня необходимостью. Мне хотелось умереть, выполнив свой писательский долг. Но не на чем было

¹ «Тюо корон», 1965, № 7, стр. 166.

писать, знакомые отклеивали для меня пожелтевшую бумагу на сёдзи — раздвижных рамах»¹.

Хиросима после катастрофы выглядела не как безлюдная пустыня, город постигла отнюдь не мгновенная тотальная смерть, она была еще живым городом, оказавшимся в гигантской атомной плавильной печи. Под грудой пепла разлагаются человеческие трупы, речка вышла из берегов — она была забита трупами, а рядом еще живые люди, обреченные на мучительную агонию...

Стремясь к максимальной достоверности изображаемых событий, Ота Ёко строит свою книгу не через художественное «домысливание» реальных явлений, а как документальное свидетельство зловещего преступления века. Писательница воспроизводит характерные факты и явления в том виде, в каком они выжглись в ее душе после взрыва той бомбы. Автор становится активным персонажем книги. Очерк написан в открытой публицистической манере. Ота Ёко прямо ставит вопрос: неизбежна ли была хиросимская трагедия, можно ли оправдать действие американской военщины, применившей атомную бомбу в Хиросиме, а затем в Нагасаки?

Вопрос принципиальный, требующий прямого ответа. Японские писатели, создавая произведения о трагедии атомной катастрофы, так или иначе выражали свое отношение по этому поводу. В книге «Колокол Нагасаки» Нагаи Такаси видит в этом «адском громе» божественное предназначение. «Муки Нагасаки были необходимы для искупления вины перед всевышним за все грехи японской военщины. Это было великое жертвоприношение на алтарь мира»². Нагаи был католиком и проповедовал примирение с совершившимся. Но, несмотря на мистику, сама картина того дня ада, очевидцем которого был Нагаи, настолько вопиющая, что книга объективно обличала преступление американской военщины в Нагасаки. Цензура оккупационных властей запретила издание книги.

В 1949 году под давлением общественности уже нельзя было больше прятать «Колокол Нагасаки», он увидел свет со специальным приложением документов о злодеяниях японской военщины в Манчжурии во время второй мировой войны, представленных штабом генерала Макартура, и с

¹ Ота Ёко, Кабанэ-но мати (Город трупов), Токпо, 1950, стр. 1, 2.

² Нагаи Такаси, Нагасаки-но канэ (Колокол Нагасаки), Токпо, 1949, стр. 175.

пояснительным текстом к ним, в котором, в частности, говорилось: «США применяли атомную бомбу вместе со всем человечеством для завершения войны и прекращения массового убийства. Это была вынужденная мера для спасения жизни большинства населения Японии и других стран»¹.

Если атомная бомбардировка на деле была продиктована высокими моральными принципами, то чем можно объяснить, например, деятельность американской Комиссии по изучению последствий атомных взрывов в Хиросиме, расходующей тысячи долларов на обследование человека, зараженного радиацией, и ни гроша — на его лечение? Вопрос этот стоит в центре романа Агава Хироюки «Посев дьявола» (1953). Один из персонажей книги вслух рассуждает, что американские врачи заинтересованы не в спасении больных, а в их смерти, чтобы без всяких помех наблюдать за течением лучевой болезни. Благодаря этому Америка лучше подготовится в случае атомной войны.

Американские официальные инстанции с самого начала отказали пострадавшим от ядерного оружия в праве на особое лечение, боясь, что это вынудит их «признать особый характер атомного оружия и тем самым предвосхитить роковой вопрос: не является ли применение ядерного оружия с его радиоактивным излучением, разрушающим живые клетки, практически таким же недопустимым, как применение ядовитых газов, запрещенных международным правом? Иными словами, не является ли сбрасывание атомных бомб на Японию военным преступлением?»².

В «Городе трупов» Ота Ёко также разоблачает попытки американской военщины оправдать чудовищную жестокость именем человечества. «К тому времени, когда над Хиросимой взорвалась атомная бомба, война уже по существу закончилась, — пишет Ота Ёко. — Фашистская Германия пала, а японская военщина оказалась в полной изоляции. Исход войны был предрешен. Атомная бомба была отвратительным отзвуком войны после того, как война, можно сказать, кончилась. А на нашу голову упала американская атомная бомба»³. Публицистические рассуж-

¹ Нагаи Такаси, Нагасаки-но канэ (Колокол Нагасаки), стр. 196.

² Роберт Юнг, Лучи из пепла, М. 1962, стр. 258.

³ Ота Ёко, Город трупов, стр. 42.

дения писательницы приводят читателя к выводу, что атомный шантаж понадобился американской военщине для того, чтобы запугать силы демократии и установить свою гегемонию в послевоенном мире. Разумеется, книга была запрещена оккупационными властями, как сочинение, направленное против интересов США.

Хиросима не только изменила личную судьбу Ота Ёко, но и ее отношение к литературе. Она начала писать в 30-е годы, когда в Японии разворачивалось пролетарское литературное движение. Но социальные проблемы мало ее интересовали, она заявляла о своей приверженности к сторонникам «чистого» искусства. В довоенных произведениях писательницы преобладают любовные приключения, отдающие мелодрамой («Берег скитаний», 1939). После Хиросимы в творчестве Ота Ёко произошел перелом: писательница начинает осознавать свою ответственность перед временем, в ее произведениях усиливается пафос гражданственности. «Закончив «Город трупов», я хотела написать произведения другого характера, не напоминающие атомную бомбу,— говорит Ота Ёко.— Но призрак Хиросимы — это клеймо в моем сознании — не давал оформиться новому замыслу... Он возвращал меня к той действительности — уничтожение целого города и сотен тысяч людей,— к той трагедии, которая вошла в мою жизнь. Желание написать книгу о другом угасало. А чтобы написать произведение о Хиросиме августа 1945 года, я должна была воскресить в памяти события тех дней и заново переосмыслить их, но тогда у меня кружилась голова, тошнило...»¹

В начале 50-х годов Оту Ёко с симптомами лучевой болезни отправляют в больницу, и здесь она создает свою вторую книгу о хиросимской трагедии — роман «Человеческие лохмотья».

Работа над романом совпала с войной в Корее, которая произвела на писательницу особенно глубокое впечатление. В те дни газеты сообщали об интервью со старым жителем Хиросимы, ослепшим от атомной вспышки. На вопрос американского журналиста: «Война в Корее сразу кончится, если США применят там атомную бомбу, как в Хиросиме. Что вы думаете по этому поводу?» — старик ответил: «Я знаю, во всем мире не найдется человека, который бы верил в Америку после того, как она выигрывает

¹ Ота Ёко, Город трупов, стр. 6.

войну при помощи атомных бомб». Трагическая смерть писателя Хара Тамики, автора впечатляющего рассказа «Летние цветы» — об атомной катастрофе, потрясла Оту Ёко. Мрачное ощущение неотвратимости всемирной катастрофы привело его, пережившего атомный взрыв, к самоубийству.

В этих условиях растерянности и тревоги за судьбы мира Ота Ёко считает своим писательским долгом вновь и вновь рассказывать людям о сотнях тысяч человеческих жизней, ставших жертвой американской атомной бомбы. Если одни люди все это вынесли, то другие должны выслушать их. Отвечая на вопрос, что побудило ее снова обратиться к теме трагедии атомного взрыва, Ота Ёко говорит: «Мы живем в условиях, когда в любое время может разразиться ядерная война, а многие думают только о сегодняшнем дне, о ближайшей выгоде. И мне трудно молчать»¹.

Роман «Человеческие лохмотья» обильно населен персонажами, но главной пружиной всего произведения являются не отдельные герои, а сама трагедия Хиросимы. Когда произошел взрыв, Сугита вместе с другими школьниками, мобилизованными на работу, находился в четырех километрах от Хиросимы. Потом в поисках родителей он исходил весь город, гибнущий от «большого огня». Глазами Сугита автор воспроизводит потрясающую картину того дня ада. Если «Город трупов» напоминал скорее репортаж с места событий, то в романе «Человеческие лохмотья» Ота Ёко стремится к обобщению личных наблюдений и огромного тщательно собранного материала о взрыве той бомбы. Чрезвычайные события требовали соответствующих изобразительных средств. Писательница ищет точные слова и находит их не в формалистических вывертах, а в смкности реалистического письма. Ее мрачные, до предела напряженные рисунки правдивы, заставляют нас верить в ее описания, ее искренность.

Но роман о Хиросиме не стал бы настоящим, волнующим произведением, если бы речь шла только о «картине», «внешнем образе» того дня. В романе «Человеческие лохмотья» трагедия Хиросимы неразрывна с «исследованием» человеческих судеб, ввергнутых в пучину войны. Разные люди по-разному пережили эту катастрофу, по-разному сложится их судьба и в послевоенные годы.

¹ «Мишю бунгаку», 1967, № 4, стр. 130.

Ямакава Эйдзо — спекулянт, развратник, пользуется репутацией образцового верноподданного начальника гражданской охраны. «Адский гром» не миновал и его. Выкарабкавшись из-под развалин и спасаясь от огня, он переправляется на лодке на другой берег. В реке тонет девушка, отчаянно просит помощи, хватаясь за лодку. Эйдзо веслом вытолкнул ее...

А как вела себя армия? Командир полка, стоявшего под Хиросимой, исчез в неизвестном направлении, едва услышав о капитуляции. За ним последовали верноподданные офицеры и солдаты, забыв о вчерашней клятве умереть до последнего за императора. (После войны дети Хиросимы поклялись никогда больше не верить громким словам.)

Но были другие люди, обыкновенные, сохранившие человеческое достоинство даже в этой чрезвычайной обстановке. На кладбище развалин, среди крика и рева, начались роды у молодой женщины. Врач, ослепший от вспышки бомбы, находит в себе мужество прийти ей на помощь: это его долг и одновременно его вера в непобедимость человеческой природы.

Трагедия Хиросимы возникла как результат агрессивных империалистических войн. Вводя в книгу персонажи — супругов Тосико и Куки, служащих в шанхайском отделении японской торговой фирмы Сёва, писательница показывает через их жизненный опыт жестокую правду о разбое японских империалистов в Китае. Свобода, которую они искали вне родины, охваченной шовинистическим угаром, оказалась иллюзией, их встречает везде ненависть. В оккупированном Китае они убедились, что во всем мире для японца нет убежища. Они обратно возвращаются в Японию и становятся жертвой атомной бомбы. Со смертью мужа рушилось счастье, которое так долго строила Тосико, чудом спасаясь от взрыва.

Тем временем, приспособившись к условиям послевоенной «новой» эры, делец Ямакава Эйдзо снова идет в гору, совсем как в те «великие времена», а его любовница Яэ открывает заведение сомнительной репутации. На возрожденной от руин земле преуспевают «прежние» люди, а Тосико, так много потерпевшая от войны, не находит себе места в этой «мирной» жизни.

Но все-таки на развалинах Хиросимы всходят первые ростки, склоненные к новой жизни. Сумиё — покорная жена Эйдзо, терпевшая все унижения и обиды от раз-

вратного мужа ради сохранения устоя японского дома, порывает с прошлым, уходит от мужа. Нелегки были ее первые шаги на пути самостоятельной жизни, но читатель верит, что она найдет свое место в жизни.

Эпиграфом своего романа Ота Ёко выбрала слова Родена: «Если бы истина правила человечеством, какого удивительного прогресса мы могли бы достигнуть». Писательница ищет среди своих персонажей настоящего активного героя, способного претворить в жизнь мечту Родена, ее мечту. Но его пока нет в романе. Врач Умэхара с болью воспринимает горькую реальность послевоенной действительности и утверждает, что оставшиеся в живых должны активно участвовать в «реконструкции жизни», но в душе не уверен, что разгорится огонь новой жизни в атомной пустыне. Тосико умудрена жизненным опытом, но кругозор ее узок. Ей хочется мстить за поправленное человеческое счастье, а она не знает как, и ее порыв кончается истерикой. Интересен образ старого крестьянина, добивающегося избрания в парламент, чтобы провести в жизнь закон о запрещении высшего образования, виновного, по его мнению, в изобретении чудовищной бомбы. Автор, переживший атомную катастрофу, сочувственно относится к нему и в то же время находит в действиях старика фальшь. Чтобы не воровали у него дыни, этот же крестьянин огородил свой участок колючей проволокой, пустив по ней электрический ток. Студент Сэкигути говорит о неизбежности «человечьей революции» в послевоенной Японии, но образ его только намечен в книге и не получает последовательного развития. Автор не видит в послевоенной японской жизни настоящего героя, способного бороться за торжество истины. Отсюда некоторая пессимистическая тональность повествования.

Однако роман «Человеческие лохмотья» положил начало художественному исследованию хиросимской трагедии. В нем сделана попытка выявить социальную природу трагедии атомной катастрофы, найти активного героя — борца за справедливую жизнь.

Тенденция социально-философского осмысления трагедии взрыва атомной бомбы заметно проявляется в японской литературе 60-х годов. К этому времени Хиросима возродилась из руин, деловой район рос как на дрожжах, новые кварталы облеклись в сверкающие одежды из неоновых ламп. Послевоенная Хиросима расцвела на прибыл от корейской войны. В городе, всего лишь пять лет назад

считавшемся символом мира, выросли новые арсеналы, военные заводы, выполняющие американские заказы.

Но чем быстрее восстанавливался город, тем глубже становилась пропасть между жертвами атомной бомбы и остальным его населением: не было работы для «атомных калек», молодые люди из Хиросимы и Нагасаки не годились и в качестве женихов и невест: от них могут родиться уроды. Постепенно «атомные пари» стали жить в отдельном селении, «среди своих», влача нищенское существование. Так появилось в послевоенное время своеобразное японское гетто. Но в Японии издавна существует другое гетто — «токусю бураку» («особое поселение»), где живут низшие касты «нечистых» — «эта». Они выполняют всю грязную работу (убой скота, выделка кож), и их стараются держать возможно дальше от города. Атомная бомба, казалось, распатала эти кастовые перегородки. Беженцы из центра Хиросимы и Нагасаки нашли пристанище в поселениях «эта», не пострадавших от бомбы. В свою очередь, предприимчивые люди из «эта» проникли в город, чтобы запясться делом. Однако, когда в городе восстановился порядок, вновь ожили и кастовые предрассудки.

В повести «Толпа» (1963) Иноуэ Мицухару рассказал о драме, которая разыгралась в двух особых поселениях в заливе Сасэбо. Юноша из поселения «атомных парий» изнасиловал девушку и, уходя, угрожал: «Помалкивай, а то я всем скажу, кто ты такая. Ты — «эта»!» Мать несчастной отправилась в соседний поселок, чтобы увидеть насильника, но ее даже не пустили в дом: ведь она из «неприкасаемых». Тогда женщина бросает гневные слова: «Вам известно, как люди относятся к вашему поселку Кайто-синдэн? Если мы «эта», то вы тоже «эта», только более худшего сорта. В нас течет обычная кровь, а ваша гниет изнутри и так будет из поколения в поколение. Ваши люди не могут ни выйти замуж, ни жениться и в конце концов...»¹ Женщина не успела закончить, со свистом летели камни, толпа прикончила несчастную.

Иноуэ Мицухару показал «адский круг», созданный не только чудовищной бомбой, но и неумолимым законом буржуазной жизни. Он обнажил перед читателем отвратительное, черное, гадкое пятно на теле Японии. Критик

¹ Иноуэ Мицухару, Ти-но мурэ (Толпа). — «Бунгай». 1963, № 7, стр. 94.

Харю Итиро отметил, что «повесть просвечивает до основания послевоенную действительность Японии. Здесь показаны не только жертвы атомной бомбы, живущие в постоянном страхе лучевой болезни. Здесь изображены мы сами, расщепленные на части и существующие в замкнутом кругу, враждующ друг с другом. Подвергается суду сама структура сознания японцев»¹. Но как раз эта социальная обращенность произведения не по душе буржуазным критикам. Окуно Такэо пишет: «Непонятно, почему автор не ограничивается жертвами атомной бомбы, а поднимает еще проблему особых поселений, гонимых за «актуальными» материалами? Может быть, он думает, что совесть современного писателя не будет спокойна, если он избегнет политически злободневных тем»². Критик призывает писателя освободиться от этого якобы ложного «чувства долга».

Читая повесть Иноуэ Мицухару «Толпа», невольно сопоставляешь ее со знаменитым романом Симадзаки Тосона «Нарушенный завет» (1906), в котором с огромной силой поставлена проблема отверженной касты «эта». Спустя более полувека Иноуэ вновь возвращается к этой наиболее болезненной теме, обнажая то цепкое и страшное зло, которое и сейчас живо в капиталистической Японии. Трагедия атомной бомбы сплеталась здесь с трагической нелепостью буржуазной действительности.

Но если в романе «Нарушенный завет» выражено героическое начало и показана солидарность людей, протестующих против социального зла, то в повести «Толпа» кошмарному облику капиталистического мира не противопоставляется какая-либо позитивная программа. В центре «Нарушенного завета» два контрастных образа: Усимацу, скрывающий свое происхождение, живет в вечном страхе перед разоблачением, и Рэнтаро, открыто выступающий в защиту «эта», своей гибелью пробуждает самосознание в Усимацу. В повести «Толпа» герои находятся во взаимном антагонизме. Все отношения с «другими» рассматриваются в перспективе вечного конфликта, вражды и отчуждения. Общее горе не только не объединяет людей, а разъединяет. «Атомные парии» — жертвы исторической несправедливости, в свою очередь, приносят страдания другим, таким же отверженным из касты «эта».

¹ «Син нихон бунгаку», 1963, № 8, стр. 157.

² «Бунгаккай», 1963, № 8, стр. 127.

Коммунист Моритоко, добровольно приехавший на помощь пострадавшим от наводнения, не только не вызывает к себе симпатии крестьян, наоборот, последние отказывают ему даже в глотке воды. С голода и от истощения он умирает. Уман Тикао, врач, тщательно скрывает свое происхождение. Он из касты «эта». Порой он ополчается против социального зла. Когда-то он состоял даже в компартии. Его возмущает женщина, которая старается отгородить свою дочь, заболевшую лучевой болезнью, от девушек из «странного поселка» «атомных парий» — Кайто-синдэна. «Если Кайто-синдэн странный поселок, то таковыми являются Хиросима и Нагасаки, — говорит он. — Я тоже жертва той бомбы. Кругом горели трупы, целых два дня я искал отца в эпицентре. Если Кайто-синдэн странный поселок, то таковым является вся Япония»¹. Чужое горелишь на какое-то время притягивает его внимание, вызывая чувство сострадания, но он тут же отворачивается от него, так как не желает включать в свою жизнь какие-либо осложнения. Все его помыслы направлены к тому, чтобы избежать последствий своего происхождения в этом мире вражды. Он даже запрещает жене родить ребенка, боясь как бы потом не раскрылась его тайна. Живя в постоянном страхе перед разоблачением, он начинает пить. Ощущение безысходности пронизывает и образ уличного бродяги Цуяма Нобуо, «казнящего» мадонну за свою мать, погибшую от той бомбы. Если перед дьявольской бомбой бессилен и Нагасаки — священный город японских католиков, то чему еще верить. Он глумится над статуей мадонны, валяющейся на развалинах храма.

Герои повести «Толпа» — одинокие, разобщенные люди, мучительно воспринимающие окружающий их мир, живут в полном отчаянии, не видя выхода из жестокой, бесчеловечной действительности. Человек становится рабом ситуации. Поэтому так мрачна общая атмосфера повести. Здесь Иноуэ Мицухару близок к мироощущению Кафки. Сам автор считает, что «Кафка более всех близок душевному состоянию жертв атомной бомбы»².

Это отчуждение человека, навешанное кафковским мировосприятием, как раз и импонирует буржуазной критике. В статье «Преодоление современного гуманизма» критик Морикава Тацуя пишет, что повесть «Толпа» стала

¹ «Бунгэй», 1963, № 7, стр. 75.

² «Мита бунгаку», 1969, № 2, стр. 22.

«незаменимым» художественным произведением благодаря тому, что «трагическая тема атомной катастрофы раскрыта в ней не с общественных, гражданских позиций, а лишь как объект индивидуального, личного протеста»¹. В дегуманизации искусства, в его отказе от реалистических обобщений действительности японский критик видит перспективы современной литературы. Морикава явно грешит против истины, утверждая, что повесть «Толпа» вызывает в душе читателя нечто противоположное чувству гуманистического протеста против атомной смерти. Существенным в повести для нас является то, что, несмотря на трагическую безысходность, книга объективно вскрывает язвы буржуазной действительности, постоянно производящей враждебные человеку общественные отношения. Но критик Исода Коити стремится как раз выхолостить реализм повести и обратить ее автора на путь антигуманизма. Исода озабочен тем, что писатель Иноуэ Мицухару «задыхается в атмосфере реализма, обращенного к реальной действительности», и это заставляет, по его словам, задуматься над тем, как «эстетика реализма глубоко пустила корни в послевоенную японскую литературу»². Объявив, что реализм безнадежно устарел, критик навязывает автору повести свою концепцию творчества. Он пишет, что с позиции гуманизма, вероятно, вызывает раздражение женщина, которая стыдится лучевой болезни своей дочери, а японская действительность, порождающая особые поселения «атомных парий», кажется алогичной. Пусть герои произведения критикуют, как хотят, эту действительность, но писатель должен стоять над жизнью и не выражать своего отношения к изображаемому. Для Исоды равноценны силлогизмы: «хибакуся — жертва атомной бомбы — тоже человек» и «хибакуся — не человек, вон отсюда!» Критик сожалеет, что автор повести «Толпа» все еще «находится в плену легенды мнимого гуманизма»³.

Мы видим, что японские буржуазные критики в своих суждениях о повести Иноуэ «Толпа» сходятся в одном — в стремлении оторвать литературу от жгучих проблем современности. Разумеется, они не могут указать путь дальнейшего освоения темы хиросимской трагедии, ибо исход-

¹ «Син нихон бунгаку», 1963, № 9, стр. 71.

² «Бунгаккай», 1963, № 8, стр. 130.

³ Там же, стр. 134.

ной точкой их суждений является дегуманизация художественного сознания.

Роман Хотта Ёсиэ «Суд» (1963) свидетельствует, что искусство не может существовать вне времени и над политикой и моралью, что художественное решение темы Хиросимы требует рассмотрения всего комплекса современной японской жизни.

В романе «Суд» поставлена проблема моральных и психологических последствий войны — разные люди по-разному пытаются их преодолеть. Много писалось в мировой печати о судьбе американского летчика Клода Изерли, участника атомного налета на Хиросиму, о том, как, терзаемый муками совести, он добивался, чтобы его заключили в тюрьму, а власти упрятали его в сумасшедший дом. Хотта Ёсиэ призвал в свой «Суд» этого самого Клода Изерли (в романе — Пол Рибот) — одного из действующих лиц хиросимской трагедии.

Как опытный психолог писатель заглянул в душу человека, ставшего соучастником мгновенного уничтожения целого города, и показал его внутреннее вырождение. Хиросима для Пола Рибота явилась той роковой точкой, от которой ему нет возврата назад, к прежнему человеческому существованию. Кошмар, как тень, преследует его всюду. Оказавшись в Японии, душевно надломленный, он кончает жизнь самоубийством: Пол бросился с моста Мира в Хиросиме.

Такое отклонение от действительной биографии Клода Изерли, разумеется, нужно писателю, чтобы оттенить отчуждение, моральное вырождение героя и неизбежность сурового возмездия.

Пол Рибот — человек со страшным прошлым. Пол выпустил на волю адскую силу взбесившегося атома. В мгновение ока уничтожил целый город с сотнями тысяч человеческих жизней. Как после этого такой человек должен строить свои отношения с людьми? Какие точки соприкосновения он может найти с ними? Пол несет в себе абсолютное отрицание. Взрыв атома остановил время в Хиросиме, но и время того человека, который был виновником этого, тоже остановилось на мертвой точке. Неслучайно ледовая пустыня — Гренландия, — где нет жизни, тянет Пола. Очутившись в этом ледяном Ничто, он вдруг обнаружил самого себя и подумал, что еще способен на любовь. Но чтобы вернуться к людям, Пол должен возродиться на той мертвой точке, где остановилось его вре-

мя. Он погружается в самоанализ и задает себе вопрос: «На самом деле убийца ли я?»

Шестого августа 1945 года на базе на острове Теннан Пол слушал напутствие полкового священника: «Великий боже, отец наш, возьми под свою защиту избранных твоих, летящих в ночи, доведи их до цели и укажи им обратный путь... Вперед с именем господина нашего Иисуса Христа».

С именем Христа, значит, Пол имел право. А разве он чувствует свою вину перед государством? За убийство на войне «государство не только не судит, оно даже приказывает — иди убивай, а уж дальше живи как знаешь... И вот живешь, будто ничего не произошло»¹.

Соучастники Пола, очевидно, живут, так сказать, по ту сторону содеянного — в том мире, где их одевают «наградами за заслуги». Может быть, преступления вовсе не было? Но тогда какие муки толкали Пола в Гренландию, в эту «ледовую тюрьму»? Человек, убивший на войне другого, все равно чувствует себя убийцей, но государство умывает руки, заявляя, что человеческие законы тут теряют свою силу. Остается один выход — обратиться к богу. Но если бога нет, что тогда делать? Эта внутренняя мыслительная работа Пола приводит его к важному выводу: «Это я говорю вам, я, убивший в мгновение ока двести тысяч человек, я, пикогда не желавший никого убивать... И нет на земле другой веры, кроме моей»².

Имя этой веры — совесть. От всего того, что Пол совершил, нельзя избавиться. Глядя на удаляющийся голубоватый язычок, Пол вспомнил скелет детской руки. Американский журналист, побывший в Хиросиме, писал, что в один из удивительно ясных и тихих дней, когда вода в реке была совсем прозрачной, он увидел на дне маленькие косточки: запястье, фаланги — все, что осталось от руки ребенка. С тех пор эта детская рука на дне реки неудержимо манила Пола.

Пол в Японии... По токийским улицам идет Пол — «сутуловатый, невысокий американец, со странными, пустыми глазами, весь какой-то ненастоящий», у него «даже спина была какой-то неуверенной и нервной». Он отказывается подняться на токийскую башню, с которой виден

¹ Хотта Ёсиэ, Суд, М. 1969, стр. 299.

² Там же.

весь город. «Пол отказался — он боялся высоты»¹. Все эти детали — психологическая характеристика внутреннего состояния героя. Создавая портрет героя, писатель как бы общается с адом человеческой души, вступает в контакт с этим адом. Ему это удастся, вероятно, потому, что образ Хиросимы, корчащейся в пламени всеожипрающего огня, вошел в его плоть. Вместе с тем эмоциональный тон художественной подачи этой фигуры — это тон глубокого отвращения к нему.

Пол явился в Японию и пытается найти дорогу к людям. Он напряженно борется с самим собою, со своим непреодолимым одиночеством, трагической оторванностью от людей. В этой внутренней борьбе Пол лицом к лицу сталкивается с Хиросимой. И все ставит на карту. Клин вышибать клином. Хиросима, явившаяся причиной душевного заболевания Пола, его и вылечит. Пол едет туда и навсегда теряет человеческий облик. Он становится прозрачным, даже «виден желтый сок в его желудке». И никто его не замечает. В отчаянии Пол натягивает маску театра. Но, купленную в антикварном магазине, чтобы придать своему лицу человеческий облик. Но ведь маска только для лица, а как же руки, ноги... Пол направляется к эпицентру — «адскому кругу», созданному чудовищной бомбой. Проходя мост, Пол остановился, он увидел — со дна реки выглядывает скелет детской руки... Манящая рука ребенка служит толчком к его последнему убеждению: «Значит, все это сделал я!» Пол уничтожил Хиросиму, а теперь он умрет в этой Хиросиме. Здесь и начальный пункт и конечный. Круг замкнулся.

Свершившийся суд над Полом полемически направлен против тех, кто сбросил атомную бомбу на Хиросиму и еще заявляет, что они «право имели и даже хорошо сделали». В мировую прессу вошли циничные заявления одиннадцати членов экипажа «Эноль Гэй», сбросивших первую атомную бомбу на Хиросиму и Нагасаки. Вот их ответы на вопрос: «Сделали бы вы это еще раз?»

Ти б б е т с (командир корабля). Я абсолютно не ощущаю никакой вины, вопреки некоторым сообщениям о том, будто бы угрызения совести довели меня до сумасшедшего дома. Если бы мне приказали сделать то же самое сегодня, я выполнил бы это безоговорочно.

¹ Хотта Ёспэ, Суд, стр. 403.

Люис (второй пилот). Да, после взрыва я написал в бортовом журнале: «Боже, что мы сделали!» Но я имел в виду человечество, которое создало оружие, способное разом уничтожить целый город. Люди ошибаются, полагая, что чувство раскаяния сразу же овладело нами.

Ван Кирк (штурман). Мне, конечно, не может быть по душе та огромная мера человеческих страданий, которая была причинена, но при подобных обстоятельствах я бы, наверное, вновь пошел на это и думаю, что любой экипаж в наших ВВС сделал бы то же самое.

«Сделал бы то же самое», — вторят им остальные.

Весь философский пафос романа «Суд» заключается в том, что человек, причастный к преступлениям в Хиросиме или Освенциме, в Нанкине или Сонгми не может больше вернуться к своему прежнему «я», если даже он выполнял чей-то приказ. Отвергнутый «богом, историей, народом», убийца, если даже не наказан законом, неминуемо предстанет перед судом совести — такова главная мысль книги.

Для понимания смысла романа в целом нужно обратиться к группировке действующих лиц, к соотношению Пола Рибота с другими персонажами. Важное значение имеет соотношение Рибот — Кёскэ.

Такаги Кёскэ — бывший японский солдат, на чьей совести не одна невинная жертва империалистической агрессии Японии в Китае. Правда, он не хотел убивать, он лишь выполнял волю своего командира. Однажды среди белого дня унтер-офицер Симура ограбил старуху китайку, изнасиловал, потом надругался над ней, а затем приказал Кёскэ ее застрелить. Теперь Кёскэ старается избавиться от этого кошмара. Последние судороги высохшей оголенной ноги старухи... Это никогда не исчезнет. Об этом страшном убийстве не один раз упоминается в романе. Вернувшись после войны в Японию, Кёскэ заболевает психически, у него скручиваются ноги, как у той старухи в предсмертных судорогах. Его бездной была война в Китае. Он тоже совершил такое, что закрыло ему дорогу в мир человеческий. Войдя в близкие отношения с женщиной, он «не может отделаться от мысли, что он не должен иметь потомства, больно ощущает себя человеком, не смеющим воплотить свою жизнь в другом существе»¹.

¹ Хотта Ёсиэ, Суд, стр. 90.

Вся максимальная острота внутреннего состояния Кёскэ вырастает из контраста сознания содеянного им зла и жажды вернуться к прежнему нормальному человеческому существованию. Чем сильнее мучили Кёскэ липкие воспоминания о старухе, тем больше, пзо всех сил он старался проложить тропинку к людям. Решение Кёскэ обратиться к императору за ответом на мучительный вопрос: «Как жить человеку, который убил другого?» — было попыткой преодолеть проклятое самоотрицание. «...Это он (император.— К. Р.) послал меня в Китай... Если бы я сам поехал в Китай, по своей воле... Я бы никого не убил... И те шесть человек не умерли бы... Нет, нет, он тоже мучается! Он живет в аду, в настоящем аду, иначе и быть не может... Поэтому... я и хочу увидеть его. Вот увижу и спрошу, что он чувствует...

— А дальше что?

— Да ничего... Мне ясно только одно: пока он продолжает жить, я тоже имею право на жизнь, мне не надо кончать с собой... Не знаю, может быть, это самообман»¹.

В управлении императорского двора его не приняли всерьез. После долгих бессонных ночей Кёскэ недоуменно спрашивает себя: почему теперешний премьер-министр Японии, такой же военный преступник, как он, ныне всеми уважаемый человек и занимает такой высокий пост? А Симура? Обойщик обзавелся мастерской и процветает. Его племянница Юкимико делает артистическую карьеру, сделавшись любовницей министра. «Вся жизнь казалась ему проституцией. Или, вернее, проституция казалась основной формой существования человека»². Почему бы и ему не приобщиться к этой форме? «Хорошо бы стать проституткой», — думает Кёскэ.

Жажда жизни лишь углубляет бездну самоотрицания Кёскэ. Встретившись с Полом, приехавшим в Японию, он тонко улавливает душевные движения своего заокеанского двойника, видит в нем отражение всех своих мук, своего неминуемого конца. Такаги Кёскэ и Пол Рибот — два образа одного ряда. Это психические аномалии, порожденные преступной войной. Правда, есть разница между ними. Кёскэ убил «конкретного человека», он отчетливо помнит лицо той старухи китайки. А Пол не помнит ни одного лица. Он убил «символ человека». Но итог один

¹ Хотта Ёснэ, Суд, стр. 61.

² Там же, стр. 378.

и тот же. Чем реальной кажется Кёскэ жизнь, тем больше его тянет вниз. «Он мучается желанием проникнуть куда-то еще ниже. Что там? Только смерть, и ничего больше»¹. В судьбе Кёскэ снова возникает та же тема возмездия.

Вводя все глубже читателя в суть той человеческой драмы, которую переживают Пол Рибот и его японский двойник Кёскэ, писатель заостряет свое внимание на событиях сегодняшнего дня. На страницах книги проходят демонстранты, гневно протестующие против японо-американского «договора безопасности». «Япония не должна повторить ошибку прошлого!» — скандируют на улицах Японии. Книга знакомит читателя с семьей профессора Идэ и показывает, как люди из одного дома по-разному реагируют на происходящие события.

Профессор Идэ уверен, что будущее Японии связано с Америкой, утверждает, что все войны, которые вела Япония в XX веке (от сибирской интервенции до Тихоокеанской войны), были направлены против большевизма, а что касается войны с Америкой, то это было глупой ошибкой. Идэ выступает с публицистическими статьями, полными нападок на «красных» и на движение за мир. Неслучайно Пол Рибот находит приют в доме профессора.

Однако сама сложная действительность послевоенной Японии заставляет Кибихико — сына профессора Идэ — иначе смотреть на происходящие в мире события. Тысячи рыбаков покидают родные поселки из-за строительства американских военных баз. Самостоятельность Японии является фикцией, ее политика, экономика находятся в зависимости от США. Космический полет, впервые осуществленный в СССР, показал всю ложь буржуазной пропаганды о коммунистическом строе. Перед лицом трезвых фактов Кибихико делает выбор и становится в ряды борцов, выступающих против милитаризма. Показывая брожение умов в доме Идэ, писатель типизирует процессы, происходящие в японском обществе 60-х годов.

Исключительно важен для понимания всей идейной концепции романа «Суд» колоритный образ девятидесятилетней Икуко-годзи — бабушки Кибихико. Еще девушкой она участвовала в «движении за свободу и народные права», получившем большой размах после незавершенной буржуазной революции 1868 года.

¹ Хотта Ёсиэ, Суд, стр. 489.

Моральная характеристика всех обитателей дома Идэ дается в отношениях к ним Икуко-тодзи. Она видит насквозь своего сына, скрывающего под маской профессорской респектабельности свое правственное убожество и карьеризм; она знает цену внучке Юкимико, добивающейся плотской близости с Полом. Только к внуку Кибихико она относится с глубоким пониманием. В романе не один раз говорится о их внутренних, духовных связях, их взаимопонимании:

«— Бабушка, вот ты боролась за свободу и народные права... Еще во времена Мэйдзи. Сидела за это в тюрьме...

— Ну и что?

— Да вот... Сейчас ведь тоже борьба идет. Рабочие и студенты демонстрации устраивают. Протестуют против японо-американского договора безопасности... Вот я и хотел бы знать... Приносят пользу такие вещи?

— А как же, конечно»¹.

Эту важную мысль о связях сегодняшней борьбы японского народа за свое будущее с революционной традицией прошлого выражает и другой персонаж книги, студентка Ханакэ, изучающая проблему алжирской революции. Узнав об аресте Сюдзо, ее возлюбленного, Ханакэ про себя думает: «Понимает ли Сюдзо, что теперешнее движение протеста уходит корнями в глубь истории? Если бы все осознали свою связь с борьбой за свободу времен Мэйдзи, нынешнее движение стало бы более широким, привлекало бы новые слои населения»². Именно в этой исторической преемственности Хотта Ёсиэ видит силу и непреодолимость борьбы японского народа за свое будущее. И с ней связывает писатель свою мечту об активном герое истории.

Оптимистическое начало книги усиливает мотив жизни, который звучит в главах, посвященных художнику Кавакита. В день атомного взрыва в Нагасаки, когда среди развалин он искал своих близких, Кавакита вдруг увидел лошадь, спускающуюся вниз по склону, по трупам, не касаясь копытами мертвого. Он на всю жизнь запомнил глаза лошади — эту глубочайшую печаль и невыразимую скорбь, они будто говорили: «Что вы творите, люди?!» Потом обстрел с воздуха — и лошадь, истекающая кровью. В романе опять звучит мотив апокалипсиса. Перед гла-

¹ Хотта Ёсиэ, Суд, стр. 528.

² Там же, стр. 510.

вами художника «всплывала картина беззвучного мира, в одно мгновение потерявшего зеленые летние краски. И нет ничего — только черные вершины гор, выжженная долина, вздувшаяся от трупов. Жизнь остановилась на мертвой точке. Человеческое тепло испарилось»¹. Кавакита тяжело переживает личную трагедию: жена умерла от лучевой болезни, старший сын убит на бирманском фронте, младший вместе с другими школьниками сгорел в Нагасаки от взрыва атомной бомбы.

Кавакита, маститый художник, завоевавший признание еще в 20-х годах, воспитывался в традициях японской национальной живописи. Внешние события его волновали, но к искусству он подходил с другим мериллом. Здесь «не существовало категории времени в обычном его понимании. Просто он думал только о японской живописи, и это его вдохновляло»².

Но после «того» дня в душе художника, влюбленного в шелковые холсты и изящные линии, выжгли глаза той лошади, — и прежнее потеряло смысл. Императорская семья заказывает художнику картину «Резвящиеся карпы», но получилось совсем не то, что от него ожидали: карпы — алые, как пламя, совсем непохожие на карпов. Позже художник понял, почему казались такими странными карпы в его пруду: со дна печальными и нежными глазами смотрела лошадь.

Он должен написать эту лошадь, ее глаза, ставшие как бы его вторым зрением. «Окружающая действительность, современная Япония и... эти глаза. Можно ли все связать воедино? Впрочем, зачем связывать? Ведь глаза впитали весь мир целиком»³. Так возникает замысел будущей картины. После долгих раздумий художнику пришло решение переделать старый пруд с карпами в плавательный бассейн. А в воду будут прыгать молодые купальщики. Солнце, молодость, яркие краски! Он сумеет написать лошадь только тогда, когда у него перед глазами будет светлая, здоровая молодость.

Здесь не только торжество вечной жизни, но и «последнее убеждение» художника в том, что подлинное искусство связано с самой жизнью, оно немислимо без гуманизма, обращенного к защите человека.

¹ Хотта Ёсиэ, Суд, стр. 499.

² Там же, стр. 498.

³ Там же, стр. 500.

В книге «Суд» талант Хотта Ёсиэ проявился в многоплановом социально-психологическом романе, противопоставленном традиционному жанру «ватакуси сёсэцу» («роман о себе») — эгобеллетристики, очищенной от общественной проблематики. Писатель в полной мере пренебрег всяческими советами буржуазных критиков, пытающихся оторвать литературу от жизни, дискредитировать художественный реализм. Хотта Ёсиэ, наоборот, стремится охватить широкий круг проблем современной японской жизни и выявить основные тенденции ее развития. Вместе с тем всей системой художественных образов он защищает гуманистическое искусство, доказывает, какими огромными возможностями располагает реалистический роман сегодня.

Трагедия Хиросимы, по-видимому, относится к одной из вечных тем японской литературы. В 1966 году вышла повесть известного писателя Ибусэ Масудзи «Черный дождь». Первоначально книга называлась «Женитьба племянницы». Ибусэ говорит, что толчком к написанию повести послужил дневник племянницы друга, умершей вскоре после свадьбы от лучевой болезни. Родные сожгли дневник: невыносим был крик души, познавшей атомный ад и затем приговоренной к медленной смерти.

Ясуко — племяннице Камма Сигэмацу, бывшего служащего текстильного предприятия Хиросимы, уже давно пора выйти замуж. Но сватовство каждый раз расстраивается: по деревне Обатамура, куда Камма с семьей и племянницей переселились вскоре после войны, ходят слухи, будто Ясуко во время атомного взрыва в Хиросиме получила травму и подверглась радиации: у нее может родиться урод. Но Ясуко чувствует себя вполне здоровой, ей делают новое предложение. Камма предусмотрительно посылает жениху медицинское свидетельство, подтверждающее, что Ясуко здорова. Но брачный посредник, с помощью которого в Японии обычно заключается брак, настаивает на том, чтобы сообщили ему подробно о жизни Ясуко со дня атомного взрыва в Хиросиме до ее переезда в деревню. Тогда Камма предлагает ему ознакомиться с дневниковыми записями племянницы, из которых видно, что Ясуко в день взрыва находилась за городом по служебным делам и слухи необоснованны. С помощью жены он переписывает начисто дневник племянницы, но останавливается на записях от 6 августа: Ясуко пишет о том, как она попала под «черный дождь», разразившийся пос-

ле взрыва бомбы, который прилипал к лицу, шее... Это уж вызовет подозрение. Тогда Камма решает переписать и отослать свату и свой дневник. Ведь он находился вблизи эпицентра и до сих пор живет, а племянница даже не была в тот день в Хиросиме, она лишь только попала под «черный дождь».

Так входит в книгу документальное свидетельство очевидцев хиросимской катастрофы, раздвигая рамки повествования. Постепенно мепяется и замысел произведения: первоначальная идея показать горькую долю девушки, которая не может устроить свое личное счастье из-за последствия той бомбы, отступает на второй план. В центр произведения выдвигается документальный рассказ об атомной катастрофе в Хиросиме. Дневник Камма занимает почти три четверти книги. Уже с восьмой публикации (повесть печаталась в журнале «Синтё» из номера в номер с января 1965 по сентябрь 1966 г.) Ибусэ меняет заглавие повести и называет ее «Черный дождь».

Перед нами проходят вереницей картины атомной катастрофы. Запово оживляя прошлое, Ибусэ находит немало новых точных и выразительных деталей, и воссозданная им в повести картина потрясает нас с новой силой. Трагичность событий того дня усиливается еще тем, что писатель показывает неприглядный облик японской военной, вовлекшей народ в пучину бедствий. Издевательством над людскими страданиями звучит подлинный документ — объявление военных властей Хиросимы, — который писатель как бы мимоходом включает в повествование: «...Если вы получили ожоги, немедленно примите морскую ванну, разбавленную пресной водой. Таким способом вполне можно защитить себя от подобной бомбы...»¹ Солдат, которому приказано сжечь разлагающиеся трупы, скопленные у речки, уронит единственную фразу: «Хорошо бы жить там, где нет государства»²

Трагические дни минувшего встречаются в повести с днем сегодняшним, таким же горестным. Пока длится переписывание дневника, Ясуко действительно заболевает, у нее появились симптомы лучевой болезни. Она пишет юноше, сделавшему ей предложение, о невозможности строить взаимное счастье. Трагедия девушки, то перекрещиваясь, то параллельно развиваясь с картиной атомной

¹ Ибусэ Масудзи, Курой амэ (Черный дождь), Токпо, 1967, стр. 216.

² Там же, стр. 178.

смерти, образует важный компонент повествовательного фона. Обостренная эмоциональная реакция, вызванная напряженной картиной взрыва той бомбы, усиливается личной трагедией Ясуко.

Повесть «Черный дождь» вызвала положительный отклик в японской критике, была удостоена литературной премии имени Нома. Но буржуазная критика, противопоставляя повесть Ибусэ всем остальным произведениям японских писателей о Хиросиме, страдающим якобы публицистическими «излишествами», видит в ней пример идеологизации искусства.

Критик Это Дзюн, например, так пишет о своем читательском восприятии книги: «Я впервые прочитал произведение, в котором автор взглянул на атомную бомбу глазами, не затуманенными какой бы то ни было идеологией»¹. Позволительно спросить: что означает взглянуть «чистыми» глазами на бомбу, уничтожившую в мгновение сотни тысяч человеческих жизней и открывшую зловещую эру атомного шантажа? По мнению критика, автор повести «Черный дождь», будто ограничивает (и это как раз ему импонирует!) диапазон повествования «рамками кругозора умеренного, воздержанного в своих суждениях сельского жителя»². Другими словами — «атомный роман» должен быть абсолютно бесстрастен, без всяких публицистических «излишеств». Неслучайно критик обрушивается на «пустые, бессодержательные», по его словам, произведения Ота Ёко и Оэ Кэндзабуро, называя «Хиросимские записки» последнего «товаром одного сезона».

Выдавая желаемое за действительное, критик Это Дзюн явно искажает смысл повести «Черный дождь». Публицистическая интонация автора выражена здесь не в лозунгах, прокламациях, а «скрыто» присутствует в самой ткани произведения, повествующего о человеческой трагедии, вызванной чудовищной бомбой. Сама тема хиросимской трагедии уже несет в себе публицистическое начало.

Неверно и утверждение, что Ибусэ вкладывает в дневник Каммы Сигэмацу лишь индивидуальный опыт «умеренного» сельского жителя, живущего в стороне от общественной жизни. Чтобы создать дневник хиросимской тра-

¹ «Бунгэй пэнкан», Токно, 1967, стр. 61.

² Там же.

гедии, писатель, по его словам, изучил все, что связано с той бомбой: газетные вырезки, воспоминания очевидцев взрыва, их дневниковые записи, медицинские карты жертв Хиросимы и Нагасаки, стенограммы митингов и т. д.¹ Дневник Каммы обобщает опыт народной трагедии, и поэтому он воспринимается как подлинный человеческий документ. Критик Это Дзюн не замечает, как писатель, стремясь шире изобразить японскую действительность военного времени, включает в повесть еще дневник врача Иватакэ, мобилизованного в армию к концу войны, и показывает глумление японской военщины над человеческим достоинством, ее враждебность к интеллигенции. Желая выхолостить реалистическое начало повести, критик обходит те моменты в книге, которые связывают трагедию Хиросимы с социальной действительностью Японии. Он не замечает глубокие противоречия, разделяющие жертвы атомной бомбы от остальных жителей села. Окружающие относятся враждебно к больным, обвиняют их, что они притворяются несчастными, спекулируя на той бомбе. Ибусэ говорит о трагической судьбе атомных жертв, которые вынуждены молча нести свой крест, прячась от чужих взглядов. Это один из важных мотивов книги, он дан мазками, точно в японской живописи, оставляя незаполненными пустые места в холсте, и приглашает читателя к размышлению.

Суждение Это Дзюна о повести «Черный дождь», несомненно, отражает современную тенденцию японской буржуазной критики, выступающей с лозунгами так называемой «деидеологизации» искусства. Согласно этому принципу, книга о Хиросиме не должна выходить за рамки эпицентра атомного взрыва и вторгаться в реальную действительность сегодняшней Японии, затрагивать злободневные вопросы современности, ибо писатель стоит над политикой и вне политики. По мнению критика Окуно Такэо, «художник ничем не ограничен, он абсолютно свободен от всякой моральной ответственности. В мире искусства можно одобрить убийство, садизм, рабство, фашизм и гибель цивилизации... У литературы нет обязанностей служить человеческому счастью, демократии, политике, движению за мир»². В качестве примера Окуно приводит роман фашиствующего писателя Мисима Юкио «Прекрас-

¹ «Гундао», 1967, № 1, стр. 294.

² «Бунгаку», 1963, № 6, стр. 13.

ная звезда» (1962), который, по его мнению, вывел современную японскую литературу из тупика и открыл перед ней новые перспективы. «В центре романа космический житель, — пишет он, — желающий гибели Земли, а автор сочувствует ему. Возможно, писатель сам страстно ждет ядерную войну и конца человечества. Позволительно ли это человеку? По крайней мере, в искусстве, думаю, да»¹. Таким образом, искусство, стоящее над политикой или вне политики, в конечном счете ведет к пособничеству политической реакции, к уничтожению человечества в огне атомной войны.

Кому и чему должна служить литература — это вопрос не риторический, особенно когда речь идет о произведениях, посвященных трагедии атомной бомбы. Хиросима ставит коренной вопрос о месте художника во всемирной борьбе сил прогресса и реакции. Японский критик Одагири Хидэо пишет: «Угроза ядерной катастрофы ставит по-новому важнейшие проблемы литературы... В современной Японии защита человеческой личности и свободы немыслима без борьбы против угроз ядерной войны. Эта борьба не только неизбежна, она идет всюду»².

«Зловещий атомный гриб над Хиросимой — это трагическое предостережение о том, к каким последствиям может привести третья мировая война, если бы империализму удалось ее развязать», — подчеркивает Воззвание в защиту мира, принятое участниками Международного совещания коммунистических и рабочих партий 1969 года. Московский форум коммунистов указал, что борьба за предотвращение мировой термоядерной катастрофы является основной задачей антиимпериалистических сил на современном этапе. Немалый вклад в эту борьбу внесли участники японского движения за запрещение атомного и водородного оружия.

Хиросима является как бы пробным камнем, на котором проверяется верность японской литературы гуманистическим идеалам. Перед трагедией Хиросимы не выдерживает испытания так называемое «незаинтересованное» искусство, призывающее художника освободиться от требования общества. Соприкасаясь с Хиросимой, сталкиваясь лицом к лицу с самой жизнью, даже те писатели, ко-

¹ «Бунгаку», 1963, № 6, стр. 13.

² Одагири Хидэо, *Нихон киндай бунгаку* (Современная японская литература), Токио, 1955, стр. 343.

торые ранее стояли «вне политики», становятся на активные гражданские позиции, поставив свое искусство на службу обществу. В статье «Долг перед мировой литературой» критик Ара Масахито говорит, что «писатели страны, впервые испытавшие атомную трагедию, обязаны внести свой вклад в мировую литературу»¹. Дорога японской литературы к мировому читателю — не в отказе искусства служить человеческому счастью, демократии, а в ее приверженности к принципам гуманизма, в том, чтобы доводить до сознания каждого образ тех, кто явился жертвой атомной бомбы, чтобы у живых никогда не угасала осознанная ненависть и отвращение к преступной войне.

¹ «Ёмиури симбун», 1958, 17 августа (вечерний выпуск).

ЛУ СИНЬ ПРОТИВ ВУЛЬГАРИЗАТОРОВ

В ходе печально знаменитой «культурной революции» китайские руководители подвергли неслыханному поношению не только мировую классику¹, но и почти всю литературу, развивавшуюся под влиянием Октября. Из писателей 20—30-х годов в Китае сохранил формальное признание один Лу Синь, которого предпочитают не опровергать, а извращать. В чем же причина этого «признания»? Талант Лу Синя вряд ли играет здесь существенную роль, потому что маоисты не останавливаются ни перед каким талантом: для них важнее то, что Лу Синь был родоначальником новой национальной культуры (нельзя ведь совсем ничего от нее не оставить) и в 1940—1942 годах удостоился похвал председателя Мао². Однако достаточно обратиться к столкновениям писателя с вульгаризаторами марксизма (эти столкновения достигли особого накала на рубеже 20—30-х годов), чтобы понять всю смелость попыток сделать Лу Синя догматическим идолом.

Едва ли не самой далеко идущей из таких попыток является статья Сюй Гуан-пин «Не позволим Чжоу Яну травить и бесчестить Лу Синя!», опубликованная, по крайней мере, дважды: газетой «Жэньминь жибао» (20 сентября 1966 года) и журналом «Хун цзи» (1966, № 12). Сюй Гуан-пин — это недавно умершая вдова Лу Синя, которая показала группе Мао Цзэ-дуна наиболее подходящим авторитетом для извращения творчества великого писателя, а Чжоу Ян — бывший заместитель заведующего отделом пропаганды ЦК КПК, один из вершителей китайской литературной политики, которого другие маоисты репрессировали и свалили на него часть собственных грехов. Не удивительно, что в статье Сюй Гуан-пин преобладают такие фразы: «Чжоу Ян и его сторонники похожи

¹ См. об этом: «Вопросы литературы», 1966, № 11, стр. 157—166; И. М. Надеев, «Культурная революция и судьба китайской литературы», М. 1969.

² См. Мао Цзэ-дун, Избранные произведения, т. 3, М. 1953, стр. 133, 138, 143, 162, 170.

на переодетых артистов, которые, убив на сцене, идут за кулисы и становятся обычными людьми. Все они — противники линии председателя Мао в литературе».

Для нынешней китайской обстановки очень характерно, что даже вдова Лу Синя вынуждена изображать его сподвижником Мао Цзэ-дуна. Это особенно ясно проявляется в следующих высказываниях: «Хотя при жизни Лу Сипь не имел возможности увидеть председателя Мао, он с энтузиазмом поддерживал мудрое руководство председателя Мао, с радостью подчиняясь ему»; «Величайший коммунист Лу Синь превращен (Чжоу Яном.— В. С.) в буржуазного писателя, оторванного от народных масс, индивидуально ищущего и индивидуально борющегося»¹. В последней фразе нетрудно заметить попытку под флагом борьбы с индивидуализмом зачеркнуть значение творческой индивидуальности прогрессивного художника.

Конечно, Лу Синь, как всякий живой человек, не был свободен от определенных слабостей, о которых неоднократно говорили синологи разных стран, однако дух его творчества чужд нынешнему китайскому курсу, и это не удастся скрыть никакими «авторитетными» подтасовками.

* * *

Не принадлежа организационно к коммунистической партии, Лу Синь тем не менее чувствовал и понимал революцию лучше многих современников и даже потомков. В освободительном движении он стал участвовать очень рано, еще в начале века, на каждом из этапов развития Китая старался поддерживать самое прогрессивное течение своего времени, однако ни к чему не относился бездумно, апологетически. Он зорко подмечал перерождение некогда передовых людей и, в отличие от всевозможных сектантов или вульгаризаторов, беспокоился не только о непосредственных бойцах революции, но и о «пассивных» массах. «Нереволюционеры либо принимают за революционеров, и тогда их убивают контрреволюционеры, либо принимают за контрреволюционеров, и тогда их убивают революционеры, либо вообще ни за кого не принимают, и тогда их убивают как те, так и другие», — писал он, показывая, что в устах фразеров самые благородные лозунги переходят в кровожадное рычание: «Революция, р-ре-

¹ «Хунци», 1966, № 12, стр. 32—37 (на кит. яз.).

волюция, р-р-революция, р-р-р»¹. (По-китайски эта строка звучит еще сильнее, потому что от слова «гэмин» — «революция» остается лишь повтор «гэ-гэ-гэ», напоминающий пулеметную очередь.)

Приведенное высказывание было сделано Лу Синем по вполне конкретному поводу — в связи с революцией 1925—1927 годов, в результате которой к власти пришли гоминьдановцы, вначале сотрудничавшие с Коммунистической партией Китая. Однако некоторые китайские революционеры, объединившиеся вокруг литературных обществ «Творчество» (Го Мо-жо, Чэн Фан-у, Ли Чу-ли, Фэн Най-чао) и «Солнце» (Цзян Гуан-цы, Цянь Син-цунь), тут же заговорили о ренегатстве Лу Синя. Его обвиняли в том, что он «абсолютно не понимает исторического материализма», относили «иногда к мелким буржуа, иногда к буржуазии, иногда к последышам феодализма», называли «трижды бездельником», «сторонником деспотизма и уничтожения молодежи», даже «скрытым фашистом» (т. 4, стр. 4—6, 53—54, 170; т. 7, стр. 192).

Чтобы понять всю бессмысленность подобных нападок, необходимо вспомнить, что до 1928 года Лу Синь создал большинство своих лучших произведений, в том числе открыто революционных, вроде рассказа «Лекарство», стихотворения в прозе «Есть такой боец!» или очерка «Памяти г-жи Лю Хэ-чжэнь». В двух статьях он с уважением говорил о великом китайском революционере Сунь Ят-сене, поддерживая его слова «революция еще не победила» (т. 7, стр. 393—394; 429—430). Три специальные статьи о революционной литературе («Литература революционной эпохи», «Революционная литература», «Литература и революция») также замалчивались догматиками лишь потому, что их автор выступал против извращений революционного духа. И наконец, Лу Синь зарекомендовал себя как активный популяризатор русской и советской литературы. Первым же выпуском его «Безымянной серии» (1925, август) стала книга «Литературные дискуссии в Советской России»; в конце 1926 года Лу Синь написал сочувственное введение к сборнику «Волны свободы», представлявшему собой перевод на китайский язык рассказов М. Горького, А. Толстого и других советских писателей; в не-

¹ Лу Синь, Полн. собр. соч., т. 3, Пекин, 1957, стр. 398 (на кит. яз.). Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте статьи.

скольких статьях 1926—1927 годов Лу Синь высоко оценивает поэму А. Блока «Двенадцать» и настоятельно советует читать советскую литературу (т. 3, стр. 252—253, 333, 519; т. 7, стр. 402—403).

В дальнейшем социалистические симпатии и интернационалистские настроения писателя усилились еще больше: он стал крупнейшим в Китае пропагандистом марксистско-ленинской эстетики, руководителем Лиги левых писателей Китая (1930), связанной с Международным объединением революционных писателей. Но от клеветы «левых» фразеров это его не уберегло. Например, в 1933 году редакция журнала «Вэньсюэ» («Литература») объявила Лу Синя расистом — только на том основании, что он приветливо встретил приехавшего в Китай Б. Шоу и не знал о приезде негритянского писателя Л. Хьюза (т. 10, стр. 229); в 1936 году, перед самой смертью, писатель был незаслуженно обвинен в подрыве единого фронта борьбы с японской агрессией (т. 6, стр. 428—441).

Естественно, что Лу Синь не столько отвечал в своих произведениях на личные оскорбления (писатель чаще всего парировал их походя, с блестящей и легкой проной), сколько говорил о дискредитации самого революционного духа. Статьи, которые Лу Синь посвятил борьбе против вульгаризаторов марксизма в конце 20-х годов, невозможно здесь даже перечислить. С началом гоминьдановского террора и образованием Лиги левых писателей Лу Синь был вынужден ослабить критику людей из «своего» лагеря, но фактически внутреннее состояние этого лагеря мало улучшилось. Значительная часть руководства КПК относилась к Лиге как к сугубо политической организации, игнорировала специфический характер ее работы, стремилась превратить ее в полностью конспиративный союз, что отсекло от Лиги многих прогрессивных писателей и наложило на ее деятельность основательный отпечаток догматизма.

Китайское партийное руководство признало неправильность своего отношения к Лиге лишь в 1945 году на VII расширенном пленуме ЦК КПК (и предпочитает сегодня не упоминать об этом и подобных признаниях), а Лу Синь боролся с перечисленными тенденциями еще в начале 30-х годов, в статьях «Мое мнение о Лиге левых писателей», «Взгляд на шанхайскую литературу», «Ругательства и угрозы — это не борьба», «Об использовании старой

формы», «Ответ Сюй Моу-юну о едином антияпонском фронте», «Ответ троцкисту», «О нашем современном литературном движении» и других. «Нынешние революционные писатели во многом отличаются от прежних — это вызвано переменами в обстановке,— сказал, например, Лу Синь в статье «Взгляд на шанхайскую литературу» (1931).— Но возможные болезни еще коренятся в этих людях» (т. 4, стр. 235).

Лу Синь так пострадал от сектантства, которое навязывалось Лиге левых писателей, что после ее роспуска (1936 г.) даже не хотел вступать в гораздо более широкую организацию — Союз китайских литераторов. «Нельзя считать,— писал он,— что образование Союза литераторов — это и есть создание единого литературного фронта. До дела еще очень далеко: писатели всех направлений пока не прониклись единым духом. И причина этого в том, что Союз литераторов позволяет себе грубое сектантство и произвол. Достаточно посмотреть его устав, в котором для вступающих установлены слишком строгие ограничения» (т. 6, стр. 452).

Сравнивая между собой приведенные цитаты, видишь, как вновь (после конца 20-х годов) заостряется тон Лу Синя при разговоре о вульгаризаторах. «Я сильно сомневаюсь в людях, именующих себя «руководителями», и в молодежи типа Сюй Моу-юна,— говорил Лу Синь,— потому что опыт мне подсказывает: большинство этих людей, рядящихся под революционеров и легко раздаривающих другим страшные ярлыки, вроде «перерожденец», «контрреволюционер» или «изменник», идут не по правильному пути. Они мастерски убивают революционные силы нации и рассматривают революционный лагерь как собственную вотчину, не заботясь об интересах масс» (т. 6, стр. 432).

На рубеже 20—30-х годов Лу Синю, несмотря на сопротивление догматиков, удалось в значительной степени отстоять свои позиции. Но нельзя не видеть и глубокой травмы, которую нанесла выдающемуся писателю эта изнурительная борьба. По словам самого Лу Синя, нападки «революционных литераторов» были одной из причин того, что в 1928 году ему пришлось отказаться от редактирования журнала «Юйсы» («Словесная нить») (см. т. 4, стр. 134). «Они просто хотят погубить меня!» (т. 9, стр. 275) — несвойственным ему отчаянием писал Лу Синь в следую-

щем 1929 году о членах общества «Творчество». Именно эти или им подобные «творцы» внесли свой вклад в сокращение художественной деятельности зрелого Лу Сяня. Они заставляли его порой говорить чуждым ему языком¹.

* * *

Лу Синь расходился с «левыми» фразерами в самых коренных вопросах жизни, например, в проблеме соотношения революционности и гуманизма, которая уже была затронута выше. Обличая «пролетарских» писателей, наполнявших свои сочинения кровожадными угрозами, он говорил: «Пролетарская революция совершается не для убийства людей, а для их освобождения и ликвидации классов вообще»². Лу Синь решительно выступал против тех критиков, которые «изображали революцию как нечто страшное, злобное, ультралевацкое, несущее гибель всем неревolucionерам» (т. 4, стр. 234). «В действительности, — повторял он, — революция несет не смерть, а жизнь» (там же). В статье «Революционная литература» (1927) Лу Синь выделил «два типа писателей, которые незаслуженно именуется революционными: одни под защитой властей всю бранят своих личных врагов, а другие испещряют бумагу словами «бей», «убивай» или «кровь» (т. 3, стр. 407).

Культивируя в жизни и литературе безгласных марионеток, способных лишь повторять «руководящие указания», и обвиняя другие страны в проповеди мещанства, нынешние китайские идеологи только подтверждают справедливость лусиневских опасений: «В Китае нередко разом ниспровергают и эгоизм, и индивидуализм, и личность, думая, что стоят на позициях исторического материализма. Если люди по таким авторам будут судить об историческом материализме, то это очень скверно» (т. 4, стр. 100). Для подобных идеологов чрезвычайно характерна недооценка творческой деятельности, распростра-

¹ Например, в начале 30-х годов, когда большинство честных писателей (Ба Цзинь, Лао Шэ, Цао Юй и др.) тяготело к революционной литературе, Лу Синь писал о них с недоверием: «Мелкая буржуазия... неожиданно повернулась к пролетариату. Это наверняка ложь. Искренни только те мелкобуржуазные писатели, которые выступают против пролетарской литературы» (т. 4, стр. 226—227). К счастью, подобные высказывания для Лу Сяня — редкость.

² Лу Синь, Собр. соч., т. 2, Гослитгиздат, М. 1955, стр. 93.

ненная в Китае до сих пор. Высмеивая ультрареволуционеров, которые называли творчество «буквоедством» и призывали литераторов к «практическим действиям», Лу Синь пронизировал: «Думаю, писатели существуют главным образом для того, чтобы писать» (т. 3, стр. 52).

В противоположность фразерам, которые объявляют себя единственными выразителями коммунистического духа, Лу Синь говорил о двух видах литературы в революционную эпоху: воспевающей революцию и грустящей о прошлом. «Некоторые считают последний вид «контрреволюционной литературой», но я думаю, что на нее незачем навешивать такой страшный ярлык... Ведь все члены общества не могут сразу превратиться в новых людей» (т. 3, стр. 316). Мысли о литераторах, по-своему отражающих революцию, были конкретизированы Лу Сином на примере советских писателей С. Есенина и А. Соболя (см. т. 4, стр. 30—31).

Когда в 1933 году один из вульгаризаторов марксизма (Му Му-тянь) заявил, что в СССР «не могут издавать сборники произведений империалистических писателей» (имелся в виду французский прозаик Луи Бертран), Лу Синь разоблачил глупость и невежество Му Му-тяня, подчеркнув, что далеко не все буржуазные писатели являются империалистическими и что советский народ уже не ребенок, которого нужно водить на помочах. «Чем меньше писатель похож по своей судьбе на читателей, тем меньшее влияние он на них оказывает... — сказал Лу Синь. — Реакционные книги, далекие от настроений новой молодежи, обычно не затрагивают ее по-настоящему. Если эти произведения талантливы, на них можно поучиться писательскому мастерству. Даже мышьяк в принципе не только интересен, но и полезен, его легко использовать как наглядное пособие при изучении фармакологии и минералогии... Бояться нужно того яда, который незаметно попадает в пищу молодежи — вроде безупречной на первый взгляд «революционной литературы» или яростной критики с «позиций исторического материализма» (т. 4, стр. 233—234). Знакомя читателей с европейскими и японскими трудами о Г. Ибсене, писатель иронически замечает: «Наверное, на свете еще должны быть работы, критикующие Ибсена с позиций коллективизма, но у нас таких работ под рукой, увы, нет, поэтому и знакомить не с чем. Этот труд остается на долю «революционной интеллигенции» и ее «руководителей» (т. 7, стр. 183).

Чрезвычайно высоко ценил Лу Синь русскую классическую литературу, которая в современном Китае «критикуется» почти с тех же позиций, что и на рубеже 20—30-х годов. Когда один из вульгаризаторов (Фэн Най-чао) назвал Л. Толстого «убогим проповедником», Лу Синь был глубоко возмущен этой оценкой (см. т. 4, стр. 52, 88; т. 7, стр. 200). Он показал глупость, невежество, непоследовательность «левых» фразеров, противопоставив им Толстого не только как писателя, но и как человека: «У нас есть корифеи «революционной» литературы, которые содержат книжные магазины и строят европейские дома, но нет помещиков, раздающих свою землю крестьянам, потому что это «убогий гуманизм» (т. 7, стр. 190).

Давая отпор ультрареволюционерам, которые именовали Б. Шоу обычным буржуазным писателем, «неспособным принести никакой пользы пролетарской революции», Лу Синь ссылался на письмо Ф. Энгельса М. Каутской, где сказано о том, что правдивое изображение жизни расшатывает оптимизм буржуазного мира (см. т. 4, стр. 423—424). Частое обращение В. И. Ленина к гончаровским образам помогло китайскому писателю подчеркнуть, что «нереволюционная литература тоже имеет глубокий смысл» (т. 4, стр. 235). Отстаивая Л. Толстого перед вульгаризаторами, Лу Синь обратился к воспоминаниям М. Горького (см. т. 7, стр. 200). Все это не случайно: работы классиков марксизма-ленинизма и советских литераторов были одним из самых мощных орудий Лу Синя в борьбе с «левыми» фразерами.

«Говорят, деятели революционной литературы из общества «Творчество», как обычно, выступили с критикой, заявив, будто Лу Синь перевел эту книгу, чтобы не «отстать»...— писал Лу Синь, имея в виду сборник документов ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства.— В действительности же я занялся переводами не ради собственного спасения и не ради завоевания первенства... а только для того, чтобы все познакомились с другими взглядами и сравнили их с симпатиями новых китайских литераторов» (т. 7, стр. 199).

До прямого опорочивания советской литературы китайские ультрареволюционеры тогда не доходили: эти тенденции их преемникам приходится заимствовать главным образом из арсенала феодально-буржуазных литераторов. Но зародыши (иногда весьма явные) самоуверенности и па-

ционализма в «левых» фразерах подметил еще Лу Синь. «У нынешних людей слишком слабые нервы,— иронизировал он, имея в виду реакционеров и обывателей.— Едва услышав слово «русский», они готовы проститься с жизнью, красный цвет скоро запретят даже на губах, печатать что-либо боятся. А революционные писатели в этих условиях почти не желают пропагандировать иностранную (прежде всего марксистскую.— В. С.) теорию и произведения, а преимущественно показывают на собственную персону» (т. 4, стр. 109).

Это высказывание Лу Синя как нельзя более актуально, хотя условия жизни за прошедшие десятилетия изменились.

* * *

Опираясь на работы Маркса, Ленина и других выдающихся революционеров, Лу Синь раскрыл многие типичские черты «левых» фразеров. Прежде всего он подчеркивал, что, не умея творчески мыслить, догматики часто играют роль провокаторов; толкающих революцию на верную гибель. Так было и в Шанхае конца 20-х годов. «Говорят, за последнее время тут появились «революционные литераторы», которые готовы расстрелять Пекин из пушек, потому что в нем преступно бездействуют сотрудники журнала «Словесная нить». Видимо, здесь (в Шанхае.— В. С.) обстановка прекрасная? Иначе «революционные литераторы» не посмели бы вести себя так воинственно»,— писал Лу Синь, поясняя, что на севере Китая, захваченном милитаристами, нужно проводить гораздо более гибкую политику.

Как подлинный реалист (в самом широком, не только литературном значении этого слова), Лу Синь постоянно охлаждал пыл людей, принимавших желаемое за действительное. «В гуандунских газетах говорят почти исключительно о старой литературе, а это значит, что наша провинция еще не испытала настоящего влияния революции: у нас ни новое не воспевают, ни о старом не грустят» (т. 3, стр. 316),— писал он в 1927 году, основываясь на действительных фактах, как бы в пику членам «Творчества» и «Солнца», которые преувеличивали влияние передовых идей на массы, их сознательность.

Во многих статьях Лу Синь подчеркивал оторванность «левых» от народа, именем которого они всегда клянутся. По наблюдениям писателя, это сказывается даже в языке:

перенасыщенности текста политэкономическими терминами, транскрипциями иностранных слов, подменяющими понятные массам кальки.

Лу Синь на собственном опыте почувствовал, что трескучие фразы используются не только для превознесения псевдореволюционных идеалов, но и для нападок на всех, кто не разделяет ультралевых взглядов. Необходима умная, доброжелательная критика, говорил он, а «сейчас в основном легкомысленно бросаются обидными прозвищами, вроде «последыш феодализма», «буржуа», «анархист», «эгоист» и т. д. Иногда одного оскорбительного слова кажется даже недостаточным и возникают такие бессмысленные сочетания, как «анархический последыш феодализма» или «буржуазно-пролетарский эгоист» (т. 6, стр. 304; см. также т. 4, стр. 145).

Самое смешное и опасное, по мнению Лу Синя, заключается в том, что за подобной критикой решительно ничего не стоит: «Бранящий неревolucionеров считается революционером; когда сам ничего не делаешь, но обвиняешь в безделье других, выглядишь очень энергичным. Если действовать по этой теории, то можно даром истереть весь язык: прожить целую жизнь и не принести пользы ни себе, ни людям» (т. 10, стр. 122).

Неспособные к самостоятельному мышлению, догматики, естественно, терпеть не могут думающих людей, платя им завистливым презрением. Когда советский литератор В. Ерошенко по совершенно частному поводу упрекнул русскую и китайскую интеллигенцию в пассивности, китайцы, по словам Лу Синя, «тоже начали бранить интеллигенцию. Потом ее решили испровергнуть, а некоторые, самые свирепые, даже истребить. Интеллект превратился в своего рода преступление» (т. 7, стр. 451). Подобный взгляд культивируется и в современном Китае — в виде бесконечного «перевоспитания» народных интеллигентов и презрения к носителям реальных знаний, которые якобы сдерживают инициативу масс.

Переход группы «Творчество», в частности Го Мо-жо, от лозунга «искусство для искусства» к пропаганде «пролетарской литературы» Лу Синь не без основания рассматривал как «сальто-мортале», сомневаясь в искренности подобных людей¹. Аналогичные опасения мучили его и

¹ См. «Альманах современной китайской литературы», вып. 1, Шанхай, 1962, стр. 32 (на кит. яз.).

при организации Лиги левых писателей. «Я считаю, что сейчас «левому» писателю очень легко превратиться в «правого», — писал Лу Синь, понимая это превращение главным образом как отрыв от реальной жизни. — Сидеть в гостинной и разговаривать о социализме очень благородно, красиво, но почти бессмысленно». И далее: «Революция, конечно, требует разрушений, но еще больше требует созидания... а это очень кропотливое дело» (т. 4, стр. 182—183).

Во время революции 1925—1927 годов Лу Синь искренне хотел «объединиться с «Творчеством», создать единый фронт для решительного наступления на старое общество» (т. 9, стр. 163). И хотя люди, шедшие с ним «по одному пути», самым подлым образом нападали на него (см. т. 9, стр. 166), писатель старался не отвечать им тем же. С некоторыми членами обществ «Творчество» и «Солнце», свободными от левацких загибов, Лу Синя связывала настоящая дружба. Достаточно сказать, что в июне 1928 года, то есть в самый разгар полемики, вышел первый номер журнала «Бэньлю» («Поток»), который Лу Синь редактировал вместе с членом «Творчества» Юй Да-фу (см. т. 10, стр. 363).

Напротив, ультрареволюционеры показали себя откровенными раскольниками. Именно по их инициативе началась борьба «Творчества» и «Солнца» против Лу Синя в конце 20-х годов. Не случайно также, что многие члены этих обществ впоследствии не вошли в лусиневскую Лигу левых писателей.

* * *

В спорах с догматиками Лу Синь, естественно, не раз обращался к эстетическим вопросам, хотя следует заметить, что в ультрареволюционных теориях эти вопросы занимают едва ли не последнее место.

До предела примитивно толкуют ныне вульгаризаторы народность литературы, сводя ее к изображению рабочих, крестьян и солдат, а также к «творчеству самих масс». Эти тенденции сложились еще на рубеже 20—30-х годов, когда писателей-профессионалов (в том числе Лу Синя) причисляли к феодалам или буржуазии. Если такой писатель хотел встать на революционные позиции, его предлагалось тщательно контролировать, а пролетариями считались только неимущие, которые всегда могут

«участвовать в движении за пролетарскую литературу» (Ли Чу-ли). Язвительно воспроизводя подобный взгляд, Лу Синь замечает: «Я думаю, что в этом случае тоже нужно спрашивать о побудительных причинах» (т. 4, стр. 54).

Во многих статьях («Мое мнение о Лиге писателей», «Взгляд на шанхайскую литературу», «Современное состояние литературы в мрачном Китае» и др.) Лу Синь мечтал о появлении писателей из народа; в 1934 году он поддержал движение за «язык масс», то есть за упрощение литературы. Обе эти мечты, казалось бы, реализованы в современном Китае, но на самом деле чудовищно опошлены, превращены в еще одно орудие политического развращения и оглубления людей. Вот почему так актуально звучат слова Лу Синя о том, что литератор независимо от своего происхождения должен быть настоящим интеллигентом (см. т. 10, стр. 140).

Замечательный писатель-революционер Лу Синь всегда призывал учитывать особенности искусства, выступал против примитивного понимания связи литературы с политикой. «Я считаю, что всякая литература действительно пропаганда, но отнюдь не всякая пропаганда принадлежит к литературе. Революция помимо лозунгов, плакатов, объявлений, телеграмм, учебников и прочего использует художественную литературу именно потому, что она художественная» (т. 4, стр. 68; т. 10, стр. 281), — говорил Лу Синь, настороженно воспринимая различные схоластические «находки», например, лозунг «классовая борьба делается оружием литературы» вместо «литература делается оружием классовой борьбы» или замену понятия «оружие искусства» — «вооруженным искусством» (см. т. 4, стр. 55, 168 и др.).

В противоположность эстетам, с одной стороны, и «левым» фразерам — с другой, Лу Синь стоял за диалектическое единство идейного и художественного. «Я всегда питал неприязнь к изданиям, на которых изображены скачущие кавалеристы или крестьяне с мотыгами, потому что они, как правило, несут в себе пропагандистский дух. Произведения, вроде ибсеновских, где мораль вытекает из развития мыслей автора, меня не смущают, но когда писатель сразу объявляет себя пропагандистом, а потом начинает рассуждать, из его сочинений ничего путного не выходит. Воспринимать их так же трудно, как старую правоучительную литературу» (т. 4, стр. 17).

Надо сказать, что китайские вульгаризаторы конца 20-х — начала 30-х годов были честнее нынешних: они открыто признавали свою любовь к абстрактности, схематизму, к так называемой «литературе лозунгов». Например, Цянь Син-цунь, отстаивая правомерность подобных сочинений, даже процитировал «Тезисы о задачах марксистской критики» А. В. Луначарского. Но Лу Синь пришел к выводу, что Цянь Син-цунь «вольно или невольно допускает такое же искажение, как г-н Лян Ши-цю (буржуазный китайский литератор.— В. С.). Луначарский имел в виду вещи, понятные массам, типа «народных рассказов» Л. Толстого или стихов Д. Бедного, который, воспевая красное знамя, отнюдь не переходит на лозунги» (т. 4, стр. 167).

Немало яда излил Лу Синь на конкретные «художественные» произведения фразеров, которые «часто выглядят хуже газетной хроники». «Наверное, они отличаются очень революционным содержанием? — насмешливо спрашивает писатель. — В качестве ответа я приведу заключительные строки из пьесы Фэн Най-чао:

«Ф а з а н. Я больше не боюсь мрака.

В о р. Так пойдем же бороться с ним!» (т. 4, стр. 68).

Или возьмем упичтожающее перечисление заслуг «пролетарских литераторов» общества «Творчество»:

«Ван Ду-цин написал стихотворение о событиях в Кантоне, которые он наблюдал из далекого шанхайского сеттльмента... По мысли автор подражает «Двенадцати» Блока, не обладая его силой и талантом. Стихотворение Го Мо-жо «Рука» некоторыми выдвигается в шедевры. Содержание его сводится к тому, что один революционер потерял руку, но левую, так что после революции смог поздороваться с женой. Как видим, потеря «слишком» удачная. Из всех частей тела лучше всего лишиться руки: ноги как-то непоэтично, а головы и вовсе неудобно» (т. 4, стр. 109).

Как и их нынешние преемники, вульгаризаторы 20—30-х годов требовали преимущественного изображения светлого за счет мрачного, современного и будущего — за счет прошлого. Лу Синь же считал, что, «только поняв старое, можно увидеть новое, только узнав прошлое, можно предугадать будущее» (т. 2, стр. 239). Псевдооптимистов он обличал с убийственной беспощадностью: «Литераторы, которые сейчас именуются революционными, мечтают в своих сочинениях вырваться за пределы нынешней

эпохи. На самом же деле это — бегство. Когда человек недостаточно смел, чтобы прямо взглянуть в лицо действительности, но все-таки хочет навесить на себя революционную вывеску, ему приходится избрать именно такой путь» (т. 2, стр. 67; см. также стр. 79, 83).

Лу Синь подчеркивал не только временную, групповую, но и вечную, общую ценность подлинного искусства. «Некоторые авторы, стараясь заострить классовое сознание читателей, всячески напирают на классовость литературы, а о другой ее стороне часто забывают» (т. 2, стр. 100), — писал он. «Согласно общественному мнению, любовь в высшей степени противоречит духу революции, — иронически поучал Лу Синь одного из своих корреспондентов. — Достаточно вам написать несколько произведений о том, что революционной молодежи любить не следует, и все будет в порядке» (т. 2, стр. 80).

Из сокровищницы многовековой китайской культуры Лу Синь стремился брать самое жизнеспособное: гуманизм, народность, правдивость, возвышенность, элементы национальной формы. «Почти капитулянтство», «оппортунизм» (т. 2, стр. 18) — так в начале 30-х годов окрестил поиски Лу Синя один вульгаризатор. А сейчас те же или почти те же люди воспевают способность к беспрекословному подчинению и аскетизм, связанные с самой худшей частью старой морали, развивают столь ненавистные Лу Синю милитаристские и националистические идеи, лишают литературу всякого художественного начала. С этих позиций они решаются критиковать иностранную литературу и национальную классику, которые всегда популяризировал Лу Синь. Можно ли представить себе большее извращение традиции великого писателя?

Следует отметить, что Лу Синь с необычайной прозорливостью предвидел будущие рецидивы «левого» авантюризма, опасаясь, что «Чэн Фан-у и ему подобные действительно «завоюют массы» и вообразят себя Владимиром Ильичами» (т. 4, стр. 56). В своей знаменитой повести «Подлинная история А-кью» он изобразил самовлюбленного, по существу ничтожного человека, который пытается «присоединиться к революции» и терпит при этом полный крах. Впоследствии Лу Синь придал этому образу еще более широкий смысл. «Думаю, что акьюобразные революционеры появятся и в будущем, — сказал он. — Я очень хотел бы поверить людям, которые говорят, будто я нарицал давно прошедшее или временное, но боюсь, что я

увидел не столько подступы к настоящему, сколько то, что произойдет после него, возможно даже через двадцать — тридцать лет» (т. 3, стр. 282, 283).

В этом высказывании автор снова отвечал догматикам, которые считали его героя «нетипичным». Время показало, что прав именно Лу Синь, а не ультраревOLUTIONеры, и все же хочется верить (опять-таки вслед за писателем), что оправдаются и его более оптимистические прогнозы, что китайские литераторы вновь смогут продолжить традиции классиков, среди которых Лу Синь занимает почетное место.

СОВРЕМЕННЫЕ БУРЖУАЗНЫЕ КОНЦЕПЦИИ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО И ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ БОРЬБА

I

Используя известное ленинское выражение «человеческое *искание истины*»¹, можно этими словами охарактеризовать духовную устремленность всей подлинно большой литературы, неотрывную от отражения и осмысления ею действительности человеческой деятельности. Но у каждого великого художника эта устремленность воплощается неповторимо своеобразно.

У Достоевского такое искание истины приобретало небывало напряженный и страстный — до надрыва — характер, будучи постоянно обуреваемо сомнениями, спорами как внутренними, так и направленными вовне. Это искание обнаруживало в его мировоззрении и творчестве острейшие противоречия, воплощаемые в непримиримых столкновениях человеческих мнений, мыслей и судеб.

А так как все эти конфликты в конечном счете входили и входят в русло злободневнейших вопросов о будущем человечества, о революционных, социалистических и о религиозных путях к нему, о возможностях выпрямления и переделки человека, о роли духовной жизни и культуры, о поисках правды, протекающих как в одиночестве, так и в единстве с народом, то неудивительно, что творчество Достоевского стало, особенно в XX веке, сначала у нас, а потом и за рубежом объектом и фактором крайне острой идеологической борьбы. В конце XIX и самом начале XX века в Западной Европе в творчестве Достоевского еще видели по преимуществу лишь отражение «славянской души». Великий Октябрь принес и в этом отношении решающие изменения. Ленинские идеи, вошедшие в жизнь, явились ответом и на те вопросы, которые были поставлены Достоевским².

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 25, стр. 112.

² Подробнее об этом см. в моей книжке «Ленинское наследие, жизнь и литература», «Художественная литература», М. 1969, стр. 192 и след.

Его образы и сейчас играют большую роль в духовной жизни советских людей и возбуждают оживленные споры. Однако вместе с тем перспектива мировоззренческих решений, которую его творения в эпоху своего возникновения искали, но не были в состоянии найти, теперь нашему обществу, взятому в целом, ясна, хотя, разумеется, каждый должен ее реализовать собственными усилиями и собственной жизнью, а проявления «достоевщины» вовсе не исключены.

В странах же капитализма то или иное истолкование Достоевского так или иначе связано с идеологически острой мировоззренческой и политической альтернативой. Нельзя назвать другого писателя-классика, чье творчество вызывало бы такую напряженную реакцию. Каждое истолкование Достоевского не может — прежде всего объективно, а в очень многих случаях и субъективно — не соотноситься с тем или иным взглядом на судьбы социалистической революции, на ее теорию, на общественную жизнь Советского Союза и других стран социализма.

Различные течения идейной жизни Запада сказали свое слово о великом писателе, и в известном смысле смена интерпретаций его творчества после Октября может рассматриваться как специфическое отражение хода идеологической борьбы XX века в связи с обусловившими последнюю изменениями в жизни наций и человечества.

Так, в начале 20-х годов творчество Достоевского истолковывалось за рубежом по преимуществу под углом зрения «русского хаоса», каким столь многим виделась тогда наша революция, а первостепенное место уделялось прогнозам автора «Дневника писателя» о будущем России и русского человека, а с другой стороны, об исторических судьбах Европы и буржуазной культуры, чей закат воспринимался отягощенным уроками Достоевского¹.

В наше же время понимание Достоевского невозможно, если отвлечься от того света, который на его наследие бросает практика социалистического общества, идеи марксизма-ленинизма, как бы тот или иной интерпретатор к ней и к ним ни относился.

Задача данной статьи и заключается в том, чтобы на ряде показательных примеров охарактеризовать основные идеологические и научные линии в истолковании и изуче-

¹ См. статью Ф. Ф. Березжкова «Достоевский на Западе» в сб. «Достоевский», ГАХН, М. 1928, стр. 293 и след.

нии Достоевского в странах капитализма, имея при этом в виду по преимуществу последние годы и отнюдь не претендуя на обзорную полноту и фактическое исчерпание столь обширного материала.

Следует иметь в виду, что, как показывают библиографические справочники, за последние десятилетия в капиталистических странах Достоевский занимает среди русских классиков первое место по количеству опубликованных работ, посвященных его жизни и творчеству. И это касается и такой страны, как США, воспринимающей те или иные идейные веяния, идущие из Западной Европы, почти всегда со значительным опозданием (ср., например, судьбы экзистенциализма и структурализма) и нередко в ослабленном виде.

Сошлемся на одного из виднейших американских русистов Э. Симмонса и его брошюру «Федор Достоевский», выпущенную в 1969 году в научно-популярной серии, издаваемой Колумбийским университетом и ориентирующейся, по-видимому, главным образом на студенчество. Говоря о «европейском культе» Достоевского, Симмонс указывает здесь, что «за последние двадцать лет американский интерес к Достоевскому носил возрастающий характер»;¹ ни один писатель XIX века не пользовался таким вниманием. О том же на языке сухих справок свидетельствует «Американская библиография славистических и восточноевропейских изучений» («The American Bibliography of Slavic and East European Studies»), издаваемая Индианским университетом.

II

Нам приходится начинать, однако, с книги, которая не имеет отношения к эстетике и литературоведению и отнюдь не претендует на специальное изучение Достоевского. Книга эта должна быть отнесена к публицистике, основывающейся на религиозных идеях, на неотомизме. Речь идет о работе Жана Лалуа «Социализм Ленина», изданной в 1967 году в Бельгии одним католическим издательством.

Книга эта представляет для нас интерес потому, что позиция ее автора обнаженно вскрывает *политический* смысл столь популярной в Западной Европе и в США кон-

¹ Ernest Simmons, Feodor Dostoevsky, Columbia University Press, New York — London, 1969, p. 5.

цепции Достоевского как *религиозного писателя и мыслителя*. Лалуа пытается представить Достоевского духовным идейным вождем *современности*, противостоящим Марксу и Ленину, социалистическому преобразованию действительности.

В 1908 году Ленин в статье «К оценке русской революции» указал на мысль, характерную для контрреволюционных настроений того времени: «Никто не станет думать уже теперь в России о том, чтобы делать революцию по Марксу»¹.

Попытки доказать, что революция, жизнь идут и развиваются «не по Марксу», делались, как известно, многократно.

За последние десятилетия среди авторитетов, противопоставляемых в такой плоскости Марксу, стали называть и Достоевского. XX век, мол, век Достоевского, а не Маркса.

Так А. Моравиа писал в 1956 году во французском журнале «Прёв», органе антикоммунизма, что в дореволюционной России и в СССР происходит «матч борьбы» между Достоевским и Марксом. Один из раундов выиграл Маркс, поскольку «его теории развязали революцию», но последний, происходящий на наших глазах раунд, «кажется, закончится в пользу Достоевского»: «хотя зло и изгонялось марксизмом, но оно не исчезло в СССР»².

А в 60-е годы — в этом сказывается стремление буржуазной идеологии по-своему «отметить» 50-летие Октября и ленинский юбилей — стало выдвигаться аналогичное противопоставление Достоевского — Ленину.

Такое противопоставление и развивается в книге Лалуа.

Название первого раздела ее заключительной части «От Ленина к Достоевскому»³ уже одно указывает на главенствующую тенденцию автора. В сущности, Лалуа приглашает читателя вернуться от Ленина к Достоевскому и Вл. Соловьеву. Лалуа утверждает, будто в русской идейной жизни Ленин как бы остановился на интеллектуальных интересах 60-х годов, на Чернышевском (эта точка зрения Лалуа уже характеризовалась в нашей печати) и «пренебрег интуицией, видением Достоевского»⁴.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 37.

² «Preuves», 1956, № 69, p. 32.

³ Jean Laloü, Le socialisme de Lénine, Bruges, 1967, p. 279.

⁴ Там же, стр. 281.

Изображая Ленина как сторонника «марксизма в его самой грубой форме»¹, Лалуа хочет доказать, что создатель советского государства не видел всей глубины противоречий и всей сложности общественного развития в XX веке. И это говорится о Ленине, с такой пронизательностью и беспощадностью раскрывавшем муки и трудности рождения нового, социалистического в жизни нашей страны.

Ленину Лалуа и противопоставляет Достоевского, а также Вл. Соловьева: «...они поставили основные вопросы, которые и сегодня не разрешены... эти поиски — драгоценный вклад России в современный интеллектуальный мир». И Лалуа так формулирует кредо Достоевского после его возвращения с каторги: «Для того чтобы изменить человека, нужно нечто большее, чем изменение социального режима или политических установлений... каждая личность — это мир более обширный, чем всемирная история... человеческое существо выходит за пределы концепций позитивистского детерминизма. Для того чтобы его (человеческое существо. — Я. Э.) понять, нужен свет метафизический или религиозный»².

Лалуа пытается придать своей концепции обличье объективности. Он даже склонен отметить некоторые исторические заслуги Ленина (так же как и Маркса). По его словам, Ленин и марксизм способствовали в чем-то тому, что «в области политики человеческие общества выходят из века инстинкта и мало-помалу, ценой огромных кризисов, входят в век разума»³.

Очевидно, что слова эти вынуждены, они продиктованы успехами социализма, его авторитетом, который стало трудно полностью отрицать даже тем, кто тут же, как Лалуа, выступает против однопартийной системы, за буржуазные свободы и т. п.

Но признание это отнюдь не затрагивает самой сути полемики. Ибо в понимании решающих, с его точки зрения, судеб человечества Лалуа твердо находится на мистических позициях: «Ленин думал, что человечество может спасти себя на земле, в истории и через историю. Соловьев и Достоевский показали, что спасение является надысторическим... Исторические общества не разрешат

¹ Jean Laloу, Le socialisme de Lénine, p. 26.

² Там же, стр. 15.

³ Там же, стр. 293.

проблему человека. Судьба человеческих существ остается тайной...»¹

Книга Лалуа направлена против «научной мысли», то есть против марксизма-ленинизма, который якобы устранил «понятие добра и зла», заменив его «понятием полезного и бесполезного», «необходимого и случайного»². В уповании на «свет науки и разума»³ он видит ограниченность Ленина.

Книга Лалуа — одно из проявлений той буржуазной пропаганды, которая, как это было прямо заявлено в реакционном французском журнале «Табль ронд» (1967, июнь), видит в религиозных идеях средство антисоциалистического влияния на советскую интеллигенцию в духе теории «конвергенции»⁴.

Всей своей аргументацией Лалуа, извращая суть социалистического строительства, пытается доказать его духовную несостоятельность, его неспособность изменять, переделывать человека.

У Достоевского же он видит цельные и последовательные религиозно-мистические воззрения и объявляет его мыслителем, который — с историей и фактами Лалуа не считается вовсе — «своей личностью, жизнью и идеями подводит итог всей русской мысли своего века»⁵.

Таким образом, Достоевскому приписываются качества, вовсе ему чуждые. Ведь он сам менее всего претендовал на то, чтобы подводить какие-либо *итоги* развитию русской общественной мысли. Наследие Достоевского доказывает совершенную неправомерность выдавать его противоречивые и подвергавшиеся значительным изменениям воззрения за какую-либо последовательную и цельную теорию, идеологическую систему или тем более политическую программу. И это касается не только его художественных произведений, но и его публицистики, разумеется, более последовательной и тенденциозной, но также далеко не односторонней и отражающей весьма суще-

¹ Jean Laloу, Le socialisme de Lénine, p. 303, 305.

² Там же, стр. 18.

³ Там же, стр. 281.

⁴ Отметим в данной связи, что теория эта несколько неожиданно отозвалась и в выше упомянутой брошюре Э. Симмонса, где, правда мимоходом, популярность Достоевского в советской стране в наше время объясняется «процессами... «европеизации» (стр. 4).

⁵ Jean Laloу, Le socialisme de Lénine, p. 14.

ственные колебания автора, притом в крайне важных вопросах.

Своей постановкой проблемы Лалуга игнорирует именно своеобразие автора «Братьев Карамазовых» как художника, особенности его участия в идейной борьбе эпохи, не говоря уж о том, что он, как и все те, кто выдает Достоевского прежде всего за религиозного мыслителя, извращает его мировоззрение. Он стремится превратить Достоевского в теоретика-идеолога, нашедшего почти сто лет назад наиболее верный путь исцеления болей нашего современного, столь изменившегося мира.

Между тем такая схематизация, ошибочная по отношению к любому большому художнику, особенно пагубна в применении к Достоевскому. Ибо автор «Записок из подполья», для которого идеология и мысль действительно были одним из основных *предметов* художественного отражения, вместе с тем может быть по характеру своих воззрений, по своему творческому методу назван, как это ни покажется странным с первого взгляда, писателем-«антиидеологом». В этом смысле он резко отличается, например, от Щедрина и даже от Толстого. Конечно, каждый большой художник становится — хочет ли он того или нет — участником идеологической борьбы своего времени, но формы его участия в ней, его отношение к теоретическим концепциям эпохи весьма своеобразны и индивидуальны.

При всем наиострейшем интересе Достоевского к идеологическим проблемам современности он совершенно был чужд качествам, необходимым теоретику и политику. Он не был способен предложить какие-либо конкретные, практические советы в области общественного поведения тем, кто готов был идти за ним, сформулировать программу и прогнозы, определяющие конкретные политические перспективы социального развития.

С другой стороны, представляется несомненным сочувствие, которое определенными сторонами своего столь многогранного творчества Достоевский вызывал среди демократической молодежи. Нельзя, например, пройти мимо заявления одной из самых непреклонных и последовательных деятельниц «Народной воли» А. П. Прибылевой-Корбы о том, что ее «идейное народничество»¹ сложилось под

¹ А. П. Прибылева-Корба, «Народная Воля». Воспоминания о 1870—80-х гг. М. 1926, стр. 32.

вливающим книг Лаврова, Флеровского, Глеба Ив. Успенского, отчасти также Достоевского.

Взгляды Достоевского предоставляли простор самым различным толкованиям, хотя и обладали внутренней и устойчивой демократической устремленностью, которая, однако, многократно затемнялась высказываниями иного рода.

Значение диалогичности в творчестве Достоевского, отмеченное еще Мережковским в его труде «Толстой и Достоевский», а в наше время блестяще проанализированное и освещенное М. Бахтиным («Проблемы поэтики Достоевского»), отражает множественность мыслей и точек зрения, художественно воплощенных писателем. Но это обстоятельство никак не позволяет прийти к выводу об отсутствии в творчестве Достоевского своей глубокой и органической идейной направленности.

И в области религиозных воззрений, по сравнению с Толстым как моралистом, Достоевский представляется гораздо менее определенным и ясным, именно с идеологической точки зрения. «Толстовцы» могли сослаться на то, что шли за взглядами, за религиозной идеологией своего учителя, обладавшей догматически твердыми очертаниями.

Что же касается «достоевщины», если употребить выражение А. В. Луначарского¹, то она опиралась и опирается (в наше время главным образом за рубежом) лишь на самые реакционные и темные, притом нарочито подобранные и искусственно сведенные воедино, черты художественного творчества и публицистики Достоевского, на одностороннее их перетолкование. У самого писателя такого «букета», при всех его реакционных тенденциях, не найти.

В наше время за рубежом такая оголенная «достоевщина» выступает не столь уж часто; даже, как мы видели, Лалуа пытался придать своей позиции более или менее респектабельный, спокойный, объективный внешний вид. Сейчас к объективному изучению Достоевского стремится целый ряд и таких зарубежных ученых, которые вместе с тем не в состоянии действительно порвать с буржуазной идеологией. Но у профессиональных и оголтелых «советологов», особенно у тех, что группируются вокруг таких «востоковедческих» изданий, как пресловутая

¹ «Литературное наследство», т. 82, стр. 164.

«Остойропа», господствует пейстребимая и неударжимая злоба откровенных антикоммунистов. Они-то, вовсе не интересуясь истинным содержанием творчества Достоевского, видят или делают вид, что видят только то, что можно использовать в антисоветских, антиреволюционных и антисоциалистических целях.

Вот что, например, пишет о Достоевском в названном журнале Владимир Седуро, преподаватель русского языка одного из политехнических институтов США: «С гениальной остротой взгляда схватил и проклял он маниакальное воодушевление, вызванное революцией, через ослепление которой прошел сам; он сумел увидеть обнаженным ее хитрый, демонически красивый облик. Перед его поэтическим взором за обещанием свободы вставало чудовище безграничной тирании... как зеркало русской революции его романы стали наиболее поучительными, мудрыми и актуальными книгами для многих поколений»¹.

Таким образом, Седуро пытается выдать Достоевского за идеолога русской контрреволюции и белогвардейщины. Он претендует раскрыть значение его творчества в целом, а по сути основывается только на «Бесах» и некоторых высказываниях из «Дневника писателя».

Конечно, Достоевский своим художественным творчеством и тем более своей публицистикой выдвинул целый ряд аргументов и обвинений против социализма и против различных явлений, связанных с подготовкой русской революции. Но это еще очень мало говорит о том, с каким чувством, для чего, с какой целью Достоевский выдвигал эти аргументы и обвинения, к каким выводам толкали созданные им художественные образы.

Достоевский сознавал всю нетерпимость обстановки, в которой жил русский человек той поры, по он был подавлен собственным жизненным опытом, поражением революции 1848 года, всем тем, что вытекало из отсутствия массового революционного движения в России, из победы реакции после 1862 года и торжества буржуазного хищничества, из, казалось ему, иллюзорности революционных надежд, упований и теорий. Лишенный просветительской веры, он сосредоточил свое внимание на несчастьях и страданиях, исканиях и сомнениях, боли и метаниях

¹ «Остойропа», 1965, № 5, стр. 313.

личности, так или иначе связанной с социальными проблемами, между социалистическим идеалом и русской революцией, с одной стороны, и буржуазным развитием, с другой.

Некоторые черты революционного развития вызывали у него отрицание, доходившее до грубейшего искажения истинной роли таких хорошо ему известных деятелей, как Белинский и Герцел, уж не говоря об обнаруживающих полное непонимание выпадах против Парижской коммуны, против Интернационала. И тем не менее Достоевский испытал сильнейшее влияние Белинского и Герцена, и не только в свои юные годы. То страстное «искание истины», о котором пишет Николай Семенович, наставник героя «Подростка», характерное для самого Достоевского, коренилось именно в идейных поисках, борьбе и муках русских передовых людей, хотя чем дальше, тем больше уходило в сторону от тех выводов, к которым пришли они. Но иной исходной почвы у этого «искания истины» не могло быть, ибо не было в России других духовных сил, обладающих такой внутренней силой и самоотверженностью.

В своем фундаментальном труде «Социальная история искусства и литературы» известный искусствовед-социолог Арнольд Хаузер пишет о Достоевском: «Его критика социализма — чистая бессмыслица, по мир, который он изображает, взывает о социализме и об освобождении человечества от бедноты и унижения»¹.

III

Книга Лалуа, пытающаяся представить Достоевского целеустремленным идеологом, идейным вождем своего времени и даже властителем дум нашей современности, религиозным мыслителем и метафизиком, обладает, в силу такого политического заострения, существенными отличительными чертами.

Однако отправляется эта концепция от представления о Достоевском как религиозном писателе и мыслителе по преимуществу, которое является доминирующим в буржуазной науке и публицистике, своего рода аксиомой для многих ученых и литераторов.

¹ Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, B. II, München, C. H. Beck, 1958, S. 394.

В вышедшем в 1968 году во Франции «Словаре мистиков и духовных писателей» о Достоевском дается следующая справка, не свидетельствующая о точности познаний составителя: «Достоевский к концу своей жизни восхвалял возрождение мира посредством христианской религии и был одним из основателей славянофильской партии»¹.

В книге Р. Белкна «Структура «Братьев Карамазовых», останавливающейся главным образом на проблемах композиции романа², автор вместе с тем ссылается на следующее «авторитетное суждение такого глубокого исследователя Достоевского и христианства, как Н. Бердяев: «Я не знаю более глубоко христианского писателя, нежели Достоевский»³.

Нельзя сказать, что это положение является действительно необходимым для предлагаемого Р. Белкном подхода к роману, тем не менее оно порой оказывает некоторое воздействие и на отдельные наблюдения автора, касающиеся внутреннего развития романа, соотношения в нем различных структурных уровней. Так, упоминая о «мистическом присутствии милосердия» в романе, Белкнэп затем говорит, что последний может рассматриваться как «летопись действия милосердия на группу людей»⁴.

Мы отмечаем наличие в данном случае, так сказать, «остаточных явлений» религиозной концепции Достоевского именно потому, что необязательность последней в данной книге подчеркивает степень ее влиятельности в буржуазной науке в целом.

В гораздо более традиционной и всеобъемлющей форме эта концепция выступает, к примеру, в статье Жана Лота о пушкинской речи. Он характеризует Достоевского как «религиозного человека до мозга костей, воспитанного на мистических традициях православия, по убеждениям близкого к Победоносцеву»⁵.

¹ «Dictionnaire des mystiques et des écrivains spirituels par Joseph Ducarme», ed. Robert Morel, Limoges, 1968, p. 220.

² Этой основной проблематике книги посвящена рецензия Е. Смирновой в «Вопросах литературы», 1970, № 5.

³ Robert L. Belknap, The structure of «The Brothers Karamasow», The Hague — Paris, Mouton, 1967, p. 12.

⁴ Там же, стр. 50, 74.

⁵ «Revue des Etudes slaves», 1965, t. 33, pp. 144, 155.

Концепция Достоевского как религиозного мыслителя посягает отнюдь не только на его публицистику, она пытается охватить все его творчество. Примером может служить статья Германна Гоффера о Достоевском и Барбе Д'Оревилли, помещенная в 1969 году в журнале «Швейцарше Рундшау», ведущемся в клерикальном духе. Статья ясно показывает также, в какой мере эта концепция обезличивает художников, облекая их в одни и те же христианские, если не церковные одеяния.

И Достоевский и Барбе Д'Оревилли оказываются здесь «христианскими романистами», «создателями таких романтических образов, которые хотя и коренятся в земном, но развиваются, имея в виду свою сверхземную судьбу». Эти писатели принимают участие во «сверхземной судьбе своих героев, ей посвящен главный их интерес»¹.

Не требует доказательств, насколько бесплоден такой подход не только к Достоевскому, но и к Барбе Д'Оревилли, чье творчество также обладало глубокими противоречиями², хотя по своему значению оно никак не может быть поставлено в один ряд с творчеством автора «Идиота».

Мы не говорим уж о том, что Г. Гоффер просто-напросто элиминирует весьма деликатный в данной связи вопрос об оценке Достоевским католицизма, отношение к которому французского писателя также вовсе не было столь простым и чьи произведения вызвали преследования церковных властей.

Однако при всем чрезвычайно большом удельном весе, который принадлежит религиозной концепции в зарубежных исследованиях и особенно истолкованиях творчества Достоевского, следует вместе с тем признать, что такая явная тенденциозность встречается сейчас и за рубежом известные возражения, хотя они касаются не столько самого существа вопроса, сколько локализуют и ограничивают действие этой концепции.

В свое время (1923 г.) Стефан Цвейг с полным основанием спрашивал, пытаясь проникнуть в «тайну Достоевского»: «Ему нужен бог, но он его не находит. Иногда ему кажется, что он уже достигает его в своем экстазе — и

¹ «Schweizerische Rundschau», 1969, № 3—4, S. 156.

² См. «История французской литературы», т. III, Изд-во АН СССР, 1954, стр. 334.

снова потребность отрицания швыряет его на землю... Но стал ли он верующим, благодаря своей фантастической жажде веры?» И быть может, особенно глубоко следующее наблюдение Цвейга: «Достоевский, поэт вечных противоречий, олицетворенный контраст, проповедует веру как необходимость, и тем пламеннее проповедует ее другим, чем менее верит сам (в смысле постоянной, спокойной, положительной веры, которая считает «тихое умиление» высшим долгом)... Измученный «исканием бога», он хочет видеть нашедшее бога человечество; мучительно не верующий, он хочет видеть блаженно верующих»¹.

В самом деле Достоевскому не удалось художественно воплотить «тихое умиление» Дмитрия Карамазова и Грушеньки, и зато с огромной силой звучит трагический финал «Идиота». Вообще примирительная, сглаживающая острейшие противоречия, толкающая к религиозной вере тенденция, сказывающаяся в эпилогах некоторых произведений Достоевского, неизбежно вступала в столкновение с тем крайним напряжением всех духовных, умственных и инстинктивных сил, которое характеризует атмосферу всего творчества великого реалиста. Центральным же для него оставался вопрос, сумеет ли личность, охваченная таким напряжением и познавшая противоречия жизни и свои собственные, сплотиться со всеми, заботиться обо всех.

Сейчас мы в зарубежной литературе не можем указать труда, который давал бы столь глубокую и принципиальную постановку вопроса о роли религиозной веры в жизни и творчестве Достоевского, какая содержится в книге Стефана Цвейга.

Но заслуживают признания и попытки подчеркнуть в деятельности и творчестве Достоевского такие стороны, которые замалчиваются концепцией его как религиозного мыслителя.

В этом отношении значительной ценностью обладает книга Свена Линнера «Достоевский о реализме», изданная в 1967 году в Стокгольме на английском языке. Работа эта представляет собою точный, конкретный обзор высказываний писателя о реализме, содержащихся в его письмах, записных книжках, в «Дневнике писателя» и

¹ Стефан Цвейг, Три мастера, «Время», Л. 1929, стр. 171, 172, 173.

других источниках. И вот к каким выводам приходит автор: «Достоевский верил в существование «другого» мира и в красоту как в метафизическую ценность. Но он формулировал эти убеждения в абстрактных выражениях и мало сказал об их значении для специфики художественных произведений. Когда он говорил в более определенных выражениях об искусстве и тем более о литературе, реалистическая перспектива была преобладающей». По словам С. Липнера, Достоевский «настаивал на подражательной функции искусства»¹.

Положительное значение такого понимания эстетических исканий Достоевского очевидно, ибо последнее противостоит попыткам приблизить творчество писателя к тем или иным модернистским течениям, в частности к современной экзистенциалистской литературе, и исходит из признания объективно-познавательной роли реалистического искусства.

Положение Липнера «Достоевский-пророк был также Достоевским-реалистом»² перекликается и с некоторыми замечаниями Э. Симмонса в его брошюре. Здесь отмечается, что критическая оценка Достоевского «обладала тенденцией сосредоточиться на его значении как пророка, философа, психолога и как политического, социального и религиозного мыслителя в большей мере, нежели как художника слова»³.

Точка зрения С. Липнера и Э. Симмонса заставляет вместе с тем отметить известную ограниченность, ей присущую. Признание самоценности художественного творчества Достоевского и его роли как художника и реалиста независимо и до известной степени в противовес его значению как «пророка» и «религиозного мыслителя» вовсе не освобождает от анализа и определения тех его высказываний и образов, которые отразили *своеобразие* его религиозных верований и настроений в их полных противоречий связях со всем его мировоззрением и творчеством. Без такого анализа и определения буржуазная реакционная концепция Достоевского как религиозного писателя и мыслителя остается непровергнутой и непоко-

¹ Sven Linner, *Dostoevsky on Realism*, Almquist, Wiksell, Stockholm, 1967, p. 209.

² Там же.

³ E. Simmons, *Fedor Dostoevsky*, Columbia University Press, New York — London, 1969, p. 4.

лебленной и в лучшем случае Достоевский окажется расколотым: реалистическое творчество по одну сторону, религиозное мировоззрение по другую. Это весьма чувствуется, например, у Симмонса.

Современные буржуазные религиозные концепции Достоевского идут от Вл. Соловьева, за которым следовали Мережковский и многие другие. В своей первой речи о Достоевском Соловьев противопоставил «грубый реализм современного художества» — «новому религиозному искусству», «предтечей» которого философ и считал Достоевского¹.

И недаром Лалуа говорит о Достоевском и Вл. Соловьеве как о мыслителях одной направленности и одного склада, замалчивая существеннейшие мировоззренческие различия между ними и в особенности отличия великого реалиста от философа-идеалиста.

Даже в публицистических статьях «Дневника писателя» религиозная вера Достоевского порой находила новые неожиданные повороты и тона, отказываясь в чем-то существенном от догм церкви. Это чувствовалось особенно ясно тогда, когда рассуждения на религиозные темы как бы готовились перейти в художественные образы, характеры и картины. Реалистическое же художественное творчество Достоевского было основным выражением его мысли, страсти и жизненной энергии. В его произведениях на первый план выступала не религиозная проповедь, а отражение духовных исканий действующих лиц, исканий, среди которых важную, но не исключительную роль играли искания религиозные. Такого рода верования оказывались не предустановленными свыше, а вызванными человеческими потребностями и вместе с тем подвергались и подрывавшим их сомнениям.

Поэтому односторонне религиозное истолкование того или иного произведения Достоевского оказывается неизбежно ограниченным и узким.

В отличие от Вл. Соловьева Достоевский стремился к сплочению людей во имя идеала христианства, осуществленного на земле, а не на небесах.

В этом отношении заслуживает пристального внимания трактовка «Сна смешного человека» — произведения, еще начиная с 20-х годов неоднократно издававшегося в раз-

¹ Цит. по кн.: «Критический комментарий сочинений Ф. М. Достоевского», сост. В. А. Зелинским, вып. I, 5-е изд., М. 1915, стр. 113.

личных странах Запада¹ и вызывавшего многообразные отклики.

Мартин Дёрне, протестантский теолог, рассматривающий Достоевского как создателя христианской утопии, следующим образом истолковывает слова «смешного человека» о возможном изменении мира, «если только все захотят»: «То есть истина была бы для того, кто ее «творит» уже наступлением рая на земле»². Но такая интерпретация игнорирует именно своеобразие постановки вопроса Достоевским в то время, как для него то обстоятельство чтобы «все захотели» было необходимым объективным условием изменения мира и отнюдь не могло быть сведено к индивидуальной вере.

Одной из работ, касающихся «Сна», является статья, появившаяся в 1966 году и принадлежащая перу Бориса де Шлёцера, одного из старейших литературоведов Франции и, в частности, компетентного знатока русской классической литературы.

Мы находим в этой статье ряд тонких замечаний о своеобразии тона рассказчика в «Сне» в сопоставлении с тоном «Записок из подполья», о роли образа «золотого века» в различных произведениях писателя. Но когда Б. де Шлёцер истолковывает пути разращения «смешным человеком» увиденного им идиллического мира, он, правильно указывая на «рационалистическую, рассудочную мысль»³, вовсе обходит главное — «обособление» (имеющее то же значение, что и «уединение» в устах «таинственного посетителя»), то есть буржуазный индивидуализм. Ему и противостоит «земное единение» идеального, еще не разращенного общества.

Итак, концепция Достоевского как религиозного мыслителя противоречит всей сложности и основной направленности его реалистического творчества. Религиозные идеи Достоевского именно тогда, когда они принимали индивидуально-неповторимый характер, даже в своей публицистической форме стремились соединиться с опытом и сознанием человека не в качестве чего-то навязываемого ему, а как выражение его подлинных потребностей.

Переходя же в художественное творчество и сталкиваясь с реализмом великого писателя, эти идеи, теряя свою

¹ См. вышеуказанную статью Ф. Ф. Бережкова.

² Martin Doerne, Tolstoy und Dostojewsky, N. Vandenhoeck, Rupprecht, Göttingen, 1970, S. 168.

³ «La Nouvelle Revue Française», 1966, Janvier, № 157, p. 107.

общезначимость, подвергались сомнению и оспариванию в диалогах и спорах, отражавших и внутренний спор писателя с самим собою.

Реалистическое видение мира Достоевским боролось с этими идеями, очеловечивая их, одерживая над ними верх, хотя и не было в состоянии искоренить их, почему эти идеи особенно в эпилогах произведений порой подрывали жизненность обрисованных и тем более предвосхищаемых людских судеб.

Указанная же религиозная концепция служит интересам буржуазной и клерикальной идеологии, стремящейся отделить Достоевского от социалистической культуры, сблизить его с реакцией наших дней, скрыть его ненависть к буржуазному порядку и ко всяческому угнетению и эксплуатации¹, поставить его в один ряд не только с Вл. Соловьевым, но и с теми литераторами от религии и мистики, которым на Западе не счесть числа, и тем самым обезличить великого писателя.

IV

Наряду с религиозным истолкованием мировоззрения и творчества Достоевского большим влиянием за рубежом пользуется экзистенциалистская концепция. Основным содержанием ее является взгляд на Достоевского как на художника, замкнутого во внутреннем мире одинокой и обособленной человеческой личности, в самых крайних испытаниях, выпавших на ее долю: в хаосе жизни, во внутренних сомнениях и крахе, в глубочайших противоречиях, лицом к лицу с решимостью покончить с абсурдностью человеческого существования и т. д. и т. п. Религиозный же вариант экзистенциализма добавляет к этому поиски метафизической сущности христианства, якобы определяющие духовный облик героев великого художника.

Этими чертами характеризует Достоевского как писателя и философа, в частности, и переведенный у нас (1961 г.) немецкий «Философский словарь», во многих случаях поясняющий те или иные явления с позиций экзистенциализма.

По сути экзистенциалистская концепция заключает Достоевского в тесные рамки буржуазного индивидуализма и

¹ В наиболее резкой форме это сделал С. Карлинский в «New York Times Book Review» (1971, июнь).

отождествляет его мировоззренческую позицию с духовным миром ряда его героев-индивидуалистов.

Экзистенциалистским истолкованиям предшествует точка зрения В. Розанова, который еще в таком раннем своем сочинении, как «Легенда о великом инквизиторе», на основании «Записок из подполья» заявлял, что последние «составляют первый как бы краеугольный камень в литературной деятельности Достоевского и мысли, здесь изложенные, образуют первую основную линию в его миро-созерцании»¹. В. Розанов провозглашает Достоевского апостолом индивидуализма, раскрывшим «абсолютное значение личности», что, как он утверждал, возможно лишь через религию, ибо личность «абсолютна, как образ божий, и неприкосновенна»².

Как известно, религиозно-экзистенциалистский взгляд на Достоевского был впоследствии развит Н. Бердяевым³.

Что же касается так называемого «атеистического экзистенциализма», то такой виднейший представитель его, как Альбер Камю, еще в «Мифе о Сизифе» (первое издание вышло в 1943 году) охарактеризовал Достоевского как «экзистенциалистского романиста»⁴. При этом Камю скептически отнесся к религиозно окрашенным упованиям Достоевского. Но Камю полностью остается на почве индивидуалистического понимания Достоевского.

В этом отношении большой интерес представляет «Падение» (1956) Камю и его современная интерпретация. Не может быть никаких сомнений относительно того значения, которое для этой повести имеет традиция «Записок из подполья». Вообще следует сказать, что этим «Запискам» чрезвычайно «повезло» на экзистенциалистские толкования.

Так, первая часть «Записок» была включена в изданную в США антологию «Экзистенциализм от Достоевского до Сартра»⁵.

¹ В. В. Розанов, «Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского, изд. 3-е, СПб., стр. 50.

² Там же, стр. 51, 52.

³ См. критику трактовки Н. Бердяевым мировоззрения и творчества Достоевского в кн. В. Кирпотина «Разочарование и крушение Родиона Раскольников», «Советский писатель», М. 1970, стр. 342 и след.

⁴ Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, Gallimard, Quarante-troisieme ed., p. 150.

⁵ См. Сидни Финкельстайн, Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе, «Прогресс», М. 1967, стр. 58.

Значение, которым идеи и образы Достоевского обладали для Камю, и попытка последнего следовать в «Падении» за «Записками» вызвали появление в критической литературе ряда статей, проводящих параллели между ними, а в 1967 году и специальной книжки на эту тему Эрнеста Стурма «Сознание и его бессилие у Достоевского и Камю. Параллель между «Подпольем» и «Падением».

Стурм указывает на «многочисленные точки соприкосновения между обоими писателями»; отделяя авторов от созданных ими персонажей, он отмечает присущую обоим «антигероям» «одну и ту же философию»; Камю и Достоевского объединяют схожие эстетические позиции, различие же заключается в религиозных воззрениях Достоевского, которым Камю был чужд¹.

Между тем такие сопоставления, основанные главным образом на том, что в том и другом произведении перед нами монолог-исповедь индивидуалиста, затушевывают замечательную реалистическую глубину «Записок» по сравнению с «Падением».

Прежде всего антигерой Достоевского находится в таких соотношениях с центральными по своему значению пластами духовного опыта эпохи и ее социальными силами, которые несущественны для героя Камю. «Записки из подполья» воссоздают прежде всего образ сознания, интеллекта, определенного духовного склада; исповедь Кляманса же носит значительно более бытовой характер и дается она в индивидуалистическом обособлении по-экзистенциалистски. Образ подпольного антигероя несравненно более сложен, противоречия его духовного мира куда более общественно значимы.

«Человек из подполья», как он сам говорит, «эгоист», неспособный и не умеющий уважать других. Он заявляет, что ради своего спокойствия готов «весь свет сейчас же за копейку продать».

И все-таки Достоевский показывает, что в этом индивидуалисте и эгоисте, этом отвратительном и гаденьком человеке, в этом ожесточенном враге социализма, чувствующем себя, однако, придавленным социальной пирамидой, прорываются порой и другие стремления, как им самим отгоняемая мечта о «хрустальном дворце», то есть о социализме.

¹ См. Ernest Sturm, *Conscience et impuissance chez Dostoevsky et Camus*, Librairie A. G. Nizet, Paris, 1967, pp. 21, 40, 114.

Поэтому «Падение» и кажется весьма бедным и узким по сравнению с «Записками». Ибо герой Камю был и остается буржуа, кокетничавшим своим нигилизмом и собственным падением и неспособным пережить проблемы, существенные для демократии, для социализма, для всего человечества.

Вообще у Достоевского чувство личности, в отличие от писателей-экзистенциалистов, выступает в противоречии, столкновении и единстве с могучим и активным стремлением к счастью для всех. Поэтому Достоевский — именно как демократ — противостоит таким истолкователям его, как Розанов, Бердяев, этим врагам русской демократии. Недаром Розанов, говоря о Достоевском и по сути дела решительно возражая ему и отвергая его стремления к всечеловеческому единению, недвусмысленно заявлял, что «человеческая мысль» «к *единству, всеобщности* признания чего-либо истинным и окончательным — никогда не придет»¹.

Достоевский противостоит и современному экзистенциализму, для которого всякая духовная, идейная борьба ради блага и счастья масс, народа иллюзорна. Камю, в частности, не смог подняться выше идеи о человечестве как о миллионах одиночек, как он сказал об этом сам в речи при вручении ему Нобелевской премии.

Американский марксист С. Финкельстайн вполне прав, отмечая, что хотя проблемы, поднятые Достоевским, «частично совпадают с проблемами экзистенциализма» (в этом смысле здесь говорится и об «экзистенциалистских мотивах»), но центральные мысли писателя противоположны «элитизму экзистенциализма с его презрением к «черни». «Достоевский всегда отдавал себе отчет в силе народной»².



Итак, мы остановились на основных буржуазных концепциях творчества Достоевского, наиболее характерных в последние годы для литературной науки и публицистики капиталистического мира.

¹ В. В. Розанов, «Легенда о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского, стр. 136, 224.

² Сидни Финкельстайн, Экзистенциализм и проблема отчуждения в американской литературе, «Прогресс», М. 1967, стр. 58, 62, 66.

Это, во-первых, концепции публицистически сформулированные, обладающие неприкрытой политической заостренностью и представляющие Достоевского то ли духовным, религиозным вождем, то ли апостолом контрреволюции.

Это, во-вторых, концепция, рисующая Достоевского религиозным мыслителем и писателем, оказывающая то или иное влияние и на специальные литературоведческие работы.

И затем это концепции, изображающие Достоевского предтечей или представителем экзистенциализма.

А так как для буржуазной литературной науки в целом в высшей степени характерен эклектизм, то неудивительно, что черта эта проявляется и в понимании Достоевского.

Поэтому нередко истолкование Достоевского как религиозного писателя сплетается с экзистенциалистским его пониманием, нередко и с добавлением некоторых фрейдистских мотивов, которые почти всегда становятся компонентами тех или иных эклектических комбинаций буржуазного литературоведения.

Сошлемся здесь только на показательную в этом смысле статью Джойса К. Оута «Двойное видение «Братьев Карамазовых», помещенную в 1968 году в руководящем эстетическом журнале США.

По словам этого автора, «два видения, одно — экзистенциалистское и трагическое и другое — христианское и комическое, неустойчиво уравновешены в этом романе и, на мой взгляд, не разрешают друг друга». Под этим углом зрения Оут рассматривает «различные компоненты романа — психологию, идею, структуру, воображение...»¹.

На такой основе и производится малоубедительное аналитическое рассечение романа, видимо, навеянное столь модными сейчас структуралистскими принципами, различением тех или иных «уровней» повествования и т. п. При этом в анализе ряда характеров значительную роль играют и некоторые взгляды Фрейда, отправляясь от которых Оут приходит к выводу, что для Достоевского «преступник почти искупитель»².

¹ «The Journal of Aesthetics and art criticism», v. XXVII, № 2, Winter, 1968, p. 203.

² Там же, стр. 206.

Но, конечно, за рубежом немало и работ в основном исторических и биографических, а также узко специальных, более или менее чуждающихся указанных точек зрения. Но такие работы, по большей части полезные своим конкретным содержанием, методологически оказываются в значительной степени беспомощными.

Этим страдают, к примеру, и работы Э. Симмонса, и не только его последняя брошюра, но и его большая книга о Достоевском (1940), вышедшая последним изданием в 1962 году. Здесь противоречивость великого писателя сводится к такому «вечному», но в данном случае бессодержательному попятую, как «бесконечная борьба между разумом и чувствами»¹. В брошюре говорится о «конфликте между умом и сердцем»².

Несколько замечаний по поводу трактовки зарубежными исследователями вопроса о художественном, стилевом своеобразии творчества Достоевского.

Следует признать, что за последние десятилетия не появилось что-либо близкое по своему значению характеристикам Достоевского-художника, принадлежащим перу С. Цвейга и Т. Манна. Не получили развития и некоторые существенные мысли, касающиеся Достоевского, высказанные в 40—50-х годах такими крупными учеными, как Э. Ауэрбах и А. Хаузер, в их анализах русской литературы XIX века, обладающих вместе с тем и весьма спорными чертами. Ауэрбах указал, в частности, на такое понимание Достоевским повседневного, которое поднимается до трагизма, что связано с «незаданностью, безграничностью и страстностью переживания у изображаемых людей»³.

Хаузер выдвинул мысль о том, что в творчестве Достоевского найден «синтез интеллектуализма и романтики»⁴.

Из работ последнего времени, кроме упомянутых в иной связи (например, книга Беллэпа), заслуживает

¹ Ernest F. Simmons, *Dostoevsky, the making of a novelist*, Vintage Books, New York, 1962, p. 272.

² Ernest F. Simmons, *Feodor Dostoevsky*, Columbia University Press, New York — London, 1969, p. 45.

³ Erich Auerbach, *Mimesis* Francke Verl., Bern. 1959, SS. 484, 486.

⁴ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst u. Literatur*, B. 11, C. N. Beck, München, 1958, S. 399.

внимания небольшой, но содержательный доклад И. Холтхузена «Принципы композиции и рассказывания у Достоевского», где, в частности, подчеркивается подчиненное значение фабульных моментов в произведениях Достоевского, по сравнению с изображением характеров, сознания героев¹.

И в этой, и в большинстве других изданных за рубежом работах, посвященных Достоевскому, полное признание получили труды советских ученых, в частности М. Бахтина, В. Виноградова, Л. Гроссмана, А. Долинина и других.

Известная книга М. Бахтина в 1970 году вышла в Париже во французском переводе, с предисловием Ю. Кристевой, активного сотрудника журнала «Тель-Кель», объединяющего сторонников структурализма и стоящего в области литературной политики на ультралевых позициях.

Кристева считает, что творчество Достоевского свидетельствует о «распаде системы изображения», «писания Достоевского ничего не изображают, никакого персонажа, никакую реальность», что якобы вытекает именно из полифонии, характерной для писателя.

Кристева критикует русский формализм за то, что его представители объясняли творчество Достоевского развитием традиций и приемов, свойственных его предшественникам, прежде всего Гоголю. Но собственный подход Ю. Кристевой к творчеству Достоевского также по самому своему существу формалистичен.

Полифонию Достоевского, раскрытую Бахтиным, она понимает таким образом, что она якобы выражает отсутствие у автора «Братьев Карамазовых» своей собственной идеологии, писатель «не думает (идеи), а конфронтрует (точки зрения, сознания, голоса, тексты)».

В творчестве Достоевского, по мнению Кристевой, «идеологии находятся в противоречии между собою, но не иерархизированы, не продуманы, не подвергнуты суду, они функционируют только как материал, который должен быть сформирован. В этом смысле полифонический текст обладает только одной идеологией — формообразующей»².

¹ Johannes Holthusen, Prinzipien der Komposition u. des Erzählens bei Dostojewsky, Westdeutscher Verl., Köln u. Opladen, 1969, SS. 11, 39, 40.

² M. Bachtine, La poétique de Dostoievski, Présentation de Julia Kristeva, Paris, 1970, pp. 15, 18, 19.

Такая концепция лишает творчество Достоевского и определенного идейного содержания, и познавательного значения; существенным оказывается лишь процесс образования формы.

Достоевский тем самым изымается из напряженнейшей идейно-художественной борьбы своего времени, он отстраняется и от того искания истины, которое было пафосом его творчества.

Идеологический смысл позиции Ю. Кристевой полностью раскрывается в ее попытке обратить творчество Достоевского против «защитников социалистического реализма» — «пленников концепции литературы как отражения действительности, социальной и психологической реальности»¹. В этом заявлении обращает на себя внимание не только предвзятое отношение к социалистическому реализму, но и прямое отрицание теории отражения, что неизбежно ведет к непониманию жизненного содержания реализма. Книга М. Бахтина получила таким образом у Ю. Кристевой крайне обедняющую ее формалистическую интерпретацию в духе современного структурализма.

Особым видом неверного истолкования наследия Достоевского буржуазной наукой являются попытки выдать великого реалиста за предтечу модернизма. Такова, в частности, позиция известного американского критика и литературоведа Ч. Гликсберга в его книге о личности, о «я» в современной литературе.

Ставя во главу угла экзистенциалистскую концепцию и связывая с ней возможности и задачи литературы, Гликсберг рассматривает ее «интеллектуального героя» как «потомка человека из подполья Достоевского». Вслед за Достоевским и его героями позднейших произведений характеры героев литературы наших дней, по мнению Гликсберга, представляют собой «непроницаемую тайну». Мысли Достоевского и такого персонажа «Бесов», как Шигалев, критик стремится использовать и против социалистической революции, и против социалистического реализма на том основании, что «век революционного насилия потерпел неудачу в своей попытке изменить фундаментальную природу человека»².

¹ M. Bachtine, *La poétique de Dostoevski*, стр. 17.

² Ch. I. Glicksberg, *The Self in Modern Literature*, University Park, Pensilvania State, University Press, 1963, pp. XI—XII, XVII, 171.

Между тем Достоевский, отражая в своем творчестве всю сложность духовной интеллектуальной жизни своих героев, никогда, в отличие от Беккета, которого Гликсберг ставит чрезвычайно высоко, не приходил к выводу, что «я» — это фикция, что личность распадается, человек лишен единства и не способен познать самого себя.

Барбюс был полностью прав, когда утверждал: «Великий Достоевский был страстным аналитиком, но он был также великолепным создателем живого синтеза. Он умел рассеять человека, но он умел также поставить его на ноги для того, чтобы бросить в драму. Современные западные подражатели способны идти за Достоевским лишь в его гениальной способности рассечения. Для того чтобы воссоздать жизнь, разрезанную на части, требуется и сила, и свет познания»¹.

Что же касается Шигалева из «Бесов», то его нигилистическое отношение к индивидуальности, к культуре, его стремление превратить человечество в «стадо», послушное велениям немногих, не брезгующих никакими средствами для достижения целей, которые они считают революционными, не могут быть правильно поняты, если не иметь в виду определенные обстоятельства создания романа, в частности, те извращения, которые русскому революционному движению стремился привить С. Г. Нечаев. «Бесы» и представляли собою роман — памфлет, направленный прежде всего против Нечаева и его кружка, хотя отражали и общие сомнения писателя в революции и социализме в эпоху, когда научная революционная теория русскими революционерами еще не была найдена.

Необходимо отметить и следующее. Книга Гликсберга вышла в 1963 году. С тех пор в духовной жизни США произошли очень значительные изменения, резко обозначилась идейная дифференциация, окрепли левые силы, широко распространились сомнения в прочности и правомерности существующего порядка.

Проблема изменения человека стала остросущественной для духовной жизни и США. Социалистическое же общество, борясь за нового человека, никогда не пыталось изменить человеческую природу, как то полагает Гликсберг, а стремилось раскрыть все возможности подлинно

¹ A. Barbusse, *Russie*. Ed. Flammarion, Paris, 1930, pp. 173—174.

человеческого развития, которое ограничивает и уродует капиталистический строй.

Процессы изменения человека отражаются в произведениях не только социалистического, но и современного критического реализма. И при всех различиях этих направлений и методов, противостоящих модернизму, они создают образы людей, обладающих значительными и целостными характерами, способных на глубокое самопознание.

* * *

Так, острая идеологическая борьба наших дней вокруг наследия Достоевского сводится прежде всего к вопросу, принадлежит ли это наследие русской демократической и социалистической культуре, то есть в наше время — культуре советской.

Лалуа, уж не говоря о Седуро, отвечает, как мы видели, на этот вопрос резко отрицательно; Симмонс же указывает на популярность и высокий уровень изучения наследия Достоевского в СССР.

Даже ряду компетентных зарубежных работ о Достоевском не хватает понимания именно демократических корней и антибуржуазной направленности творчества великого писателя.

Так, например, профессор Чикагского университета Э. Васиолек, автор ряда специальных работ о Достоевском, в большой статье, призванной служить руководством для студентов при изучении «Братьев Карамазовых», явно недооценивает именно демократическую и обобщающую суть такого важного мотива романа, как «дитё». Ведь для Достоевского «есть малые дети и большие дети... все — дитё».

По мнению же Э. Васиолека, «Дмитрий мирится со страданиями детей»¹ и речь идет лишь о его личной ответственности, а вовсе не о том, что «все за всех виноваты».

Достоевский воплотил в своем творчестве психологию и думы, свойственные различным слоям социальных низов России и связанной с ними интеллигенции, во многом деклассированных, брошенных в пореформенный хаос, потерявших всякую устойчивость в этом социальном водовороте. Такие люди сознательно или стихийно ощущали себя между русской революцией и буржуазным развитием.

¹ «The Brothers Karamasow and the Critics», ed. by Edward Wasiolek, Belmont, California, 1967, p. 143.

В них жил, пусть глухо и даже подпольно, неискоренимый протест против невыносимого социально-политического полукрепостнического гнета и буржуазной эксплуатации, и вместе с тем они были причастны, как глубоко страдающие жертвы, к «общей свалке из-за денег», если использовать ленинское выражение. В брошюре «К деревенской бедноте» (1903) Ленин писал: «Из-за денег все ведут теперь свирепую войну друг против друга... Маленьким людям, мелкому ремесленнику и мелкому крестьянину, тяжеле всех достается в этой общей свалке из-за денег...»¹

Процессы демократизации духовной, идейной жизни России во многом и определили собою объективную суть того художественного мира, который был создан Достоевским.

Никогда еще, если использовать его слова, «зарождающаяся масса» не предавалась в такой мере «самопроверке, самосознанию» и «беспощадному анализу»².

В творчестве Достоевского перед нами драма *темного* (если применить определение, встречающееся по аналогичному поводу у Ленина³), *стихийного*, склонного еще во многом заблуждаться при выборе своих целей и пути, колеблющегося демократизма той поры, духовная драма таких людей, их понимания действительности и своего места в ней.

Но мыслить стало для героев Достоевского привычкой. Они привыкли познавать мир и самих себя, думать о будущем человечества, о социализме и придают поэтому процессу мышления обыденную, разговорную форму, которая еще больше оттеняет внутреннее духовное напряжение. Мысль вошла в быт.

Духовные блуждания «улицы», еще темной демократии представляли у Достоевского в гиперболически сгущенном и наэлектризованном виде. Притом он из этого жизненного материала делал односторонние выводы, точнее брал этот материал преимущественно с одной стороны, со стороны внутренних психологических, во многом инстинктивных препятствий на пути своих героев к человеческой жизни, к передовой мысли, со стороны болей и страданий таких лю-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 142—143.

² Ф. М. Достоевский, Статьи за 1845—1878 годы, ГИЗ, М.—Л. 1930, стр. 147, 148, 149.

³ См. В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 18.

дей, их разочарования в общественной жизни, их отчаяния, толкавшего к религии и к покорности тем силам, гнет которых они не могли не ощущать.

И тем не менее в этой грозе мыслей и чувств, в этом запутаннейшем лабиринте духовных блужданий и споров, в этой тяжелой сумятице настроений шли искания истины, путей, способных дать счастье всем. Эту истину, эти пути Достоевский не в состоянии был найти, но он неустанно стремился к ним.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

От редакции	3
В. Щербина. Путь социализма, пути искусства	5
Я. Засурский. Буржуазное американское общество и литература	53
М. Мендельсон и А. Николюкин. Литературоведение в США и антикоммунизм	98
А. Овчаренко. Социалистический реализм и «советология» (Ответ профессору Эрнесту Дж. Симмонсу)	122
И. Фрадкин. «Дранг нах остен» в новом издании (<i>Заметки о неофашистской литературе в ФРГ</i>)	155
Д. Жантиева. Столкновение идей в английской литературе и критике	188
Я. Эльсберг. Литература, народная жизнь и идеологическая борьба	220
Е. Сапрыкина. Теория «автономности» культуры и борьба эстетических концепций в современной Италии	244
К. Рехо. Хиросима и литература	261
В. Семанов. Лу Синь против вульгаризаторов	291
Я. Эльсберг. Современные буржуазные концепции творчества Достоевского и идеологическая борьба	306

ИДЕОЛОГИЧЕСКАЯ БОРЬБА
В ЛИТЕРАТУРЕ И ЭСТЕТИКЕ

Сборник статей

Редактор *С. Лейбович*
Художественный редактор *Г. Масляненко*
Технический редактор *С. Журбицкая*
Корректоры *Н. Голоцукова и Л. Фильцер*

Сдано в набор 21/V 1971 г. Подписано в печать
А04216 14/XII 1971 г. Бумага № 1. 84×108¹/₃₂.
10,5 печ. л. 17,64 усл. печ. л. 18,27 уч.-изд. л.
Тираж 10 000. Зак. 215. Цена 1 руб.

Издательство «Художественная литература»
Москва, В-66, Ново-Васманная, 19.

Отпечатано с набора Ордена Трудового Красного
Знамени Первой Образцовой типографии имени
А. А. Жданова в Тульской типографии Главпо-
лиграфпрома Комитета по печати при Совете
Министров СССР.
г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109.

1р.

Идеологическая борьба в литературе и эстетике