

ГОРЬКИЙ и Маяковский, Маяковский и Горький... Эти имена давно неразрывны в нашем сознании и в самом движении нашей литературы, несмотря на явное несходство творческих путей художников и многих их эстетических принципов. В перспективе XX века это «взаимоотталкивание» первого прозаика пролетарской революции и ее первого поэта, можно думать, пошло на пользу революционной культуре, обозначило широту, размах великого искусства революции. Разными путями шли эти художники, но всегда они выступали в защиту жизни против упадочничества, за правду против лжи, за реализм против модернизма. Сушность их дела в искусстве XX века одна, это явления одного социального корня, вершины одного художественного направления — искусства социалистического реализма.

К сожалению, общность их дела в искусстве не все понимают, а иные настойчиво стараются их противопоставить — с явным, видимо, намерением извратить смысл и направленность метода социалистического реализма. Эта тенденция усилилась и стала особенно ощутимой сейчас, в обстановке резко обострившейся идеологической борьбы между капитализмом и социализмом.

В зарубежной литературной критике мы нередко встречаемся с такими «ценителями» Маяковского и Горького и «пропагандистами» их творчества, которые видят свою задачу в том, чтобы решительно развести в разные стороны зачинателей советской литературы и доказать, что методы и идеи этих двух писателей в корне различны. Имеется в виду при этом не столько их действительно удивительное своеобразие, сколько совершенно другое: без всякого анализа этого своеобразия и творческой эволюции делается попытка противопоставить их как художников, утверждая, например, что Горький является «традиционалистом», а Маяковский относится к числу «эксперименталистов». Более того — Горького представляют певцом нового мира, а Маяковского изображают лишь язвительным сатириком, бичующим недостатки. Вот тут и обнаруживается ограниченность представлений наших оппонентов о многообразии искусства социалистического реализма и генезисе этого многообразия.

Как бы ни поражали своим несходством Горький и Маяковский, по-разному развивавшие в своем творчестве литературные традиции XIX века и также по-разному воспринявшие опыт искусства XX века, эти основоположники литературы нового общества органически сближались между собой в своем новаторстве. Нельзя забывать, что между явлением и сущностью, между внешним и внутренним имеется различие и, если бы не было этого различия, то, по словам Маркса, не было бы надобности в науке. В искусстве социалистического реализма различие художественных индивидуальностей и художественных стилей восходит к единству: к общности идейно-эстетического отношения художников к действительности. Сопоставление творчества прозаика и поэта — основоположников литературы нового мира — может дать в самых крупных чертах представление и о ее масштабах, и о ее творческом изобилии.

ЗАМЕЧАТЕЛЬНО то, что при всех издержках полемического тона, взятого Маяковским в его знаменитом «Письме писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому», именно здесь была образно сформулирована та позиция Маяковского в искусстве: «И мы реалисты, но не на подножном корму, не с мордой, упершейся вниз...», которая как нельзя больше оказалась близка Горькому в его страстном требовании к художнику — вооружить себя зрением будущего, «третьей действительности».

Для Маяковского «третья действительность» включалась в обиход с помощью характерных для него гиперболы и фантастики. Следует заметить, что они не исчерпывали палигры поэта, хотя и были выдвинуты на первый план в его художественной системе.

Известно отрицательное отношение Горького к гиперболичности Маяковского (об этом еще будет речь дальше), хотя сам Горький — казалось бы, непоследовательно — не уставал повторять, что художник имеет право на преувеличение, что это право в особенности важно для художника социалистического реализма. Конечно, гипербола и преувеличение — вещи разные, и не только как изобразительные приемы. Право на преувеличение давал Горькому его восторг перед Человеком, перед проявлениями истинно человеческого в нем, перед победой человеческого над животным. Восторг перед Человеком и жажда ускорить процесс «доделки» человека, перевоспитать или, как у нас говорили в тридцатых годах, «перековать»!

Преувеличение Горького-художника питалось верой в безграничные возможности человека. Процесс перевоспитания людей в Советской России бесконечно возбуждал его претворением давних надежд и мечтаний. Возвратившись на родину в 1928 году, Горький со страстной заинтересованностью знакомится с жизнью трудовых колоний, с работой А. С. Макаренки, с его «Педагогической поэмой», вглядываясь в процесс рождения нового человека.

Образ нового человека и для Маяковского был в центре внимания, но подход к задаче был у него другой: поэт вдохновлялся в советской жизни хорошим и плохим в их крайнем выражении — как «трубадур» и сатирик. Полярные противоположности стали героями и его «Клопа», и «Бани». Не процесс, а результат — «продукт» общественных отношений, как любили говорить в те годы. Мая-

ковского упрекали в схематизме. Он отвечал в свойственной ему манере: «Я люблю сказать, до конца, кто сволочь». Гипербола и фантастика в «драме с цирком и фейерверком» — так он определил жанр своей «Бани» — как нельзя лучше помогли ему в решении художественной задачи. Фосфорическая женщина отбирает лучших для переброски на машине времени в коммунистический век.

В обрисовке персонажей пьесы, в их поступках и диалогах, в их конфликтах и «словечках» выпирает такая гуща быта, порожденного эпохой, что как же вспомнить драмы А. Н. Островского из купеческой или чиновничьей жизни. Но, по Маяковскому, театр — не огораживающее зеркало, а увеличительное стекло. И уж если Победоносиков и Оптимистенко — бюрократы, то они предстают перед вами такими, какими в жизни вы их едва ли увидите, потому что здесь они из зауряд бюрократов выращены до предела своих возможностей или «готовностей», как сказал бы Салтыков-Щедрин. Все доведено до таких крайностей гиперболы, когда вы, «входя» в манеру автора и по-

одном из рассказов двадцатых годов, где писатель обдумывал самого себя и русскую жизнь за сорок лет (потом все это развернулось в монументальной хронике или эпопее «Жизнь Клина Самгина»), Горький вспоминал свои ранние годы и пути своего познания человека. Он писал: «...Я... заглядывал всюду, не щадя себя, и так узнал многое, чего мне лично лучше бы не знать, но о чем рассказать людям — необходимо, ибо это — их жизнь, трудная, грязная драма борьбы животного в человеке, который стремится к победе над стихиею в себе и вне себя.

Если в мире существует нечто поистине священное и великое, так это только непрерывно растущий человек, — ценный даже тогда, когда он ненавистен мне».

В этом замечательном автобиографическом рассказе очень важно освещение зрелым художником тех мерзостей, которых свидетелем сделала жизнь двадцатилетнего парня, работавшего ночным сторожем на станции Добринка. Об этом автор сообщает в первой же строке рассказа. А в конце ясно, что, развернув «трудную, гряз-

ЧЕМ была гипербола для Маяковского? Прежде всего естественным изобразительным средством, одним из средств выражения своих мыслей, чувств, состояний души, к которому он прибегал столь часто, что, обращаясь к людям будущего с шутливой горечью, рекомендовался: «Позовите! Пригодится шутка дурья. Я шарадами гипербол, аллегорий буду развлекать, стихами балагура».

Горькому были не по душе эти особенности поэтики Маяковского, он относился настороженно к ним. На Первом съезде советских писателей Горький, говоря о Маяковском, упомянул о «вредном — на мой взгляд — «гиперболизме», свойственном этому весьма влиятельному и оригинальному поэту». Стихи молодого Прокофьева, в которых Горький увидел это «вредное» влияние и которые он цитировал, в самом деле были неудачными, но едва ли их можно было связать с «гиперболизмом» Маяковского.

Маяковский стремился опередить действительность (что сказывалось, естественно, и на его стилистических средствах). Это составило пафос поэмы «Хорошо!»: «Отечество славою, которое есть, но трижды — которое будет», явилось непреложным выводом из рассказа о Кузнецкстрое: «Я знаю — город будет, я знаю — саду цветет, когда такие люди в стране в советской есть!»: именно поэтому мечта Чудакова и Велосипедкина об овладении временем, о подчинении техники и вся фантастическая ситуация «Бани» невольно соотносятся с сегодняшними делами и мечтами наших космонавтов. «Сейчас я отбиваю хлеб у всех пророков, гадалок и предсказателей», — шутит в «Бане» молодой энтузиаст. Гипербола насыщена предстоящей реальностью. Патетика и сатира у Маяковского, с его специфической «гиперболизацией» и хорошего, и плохого, шиты «на вырост» времени.

В «Бане» есть эпизод, где Победоносиков смотрит на свое изображение в спектакле и возмущенно протестует против «гиперболы»: «Это надо переделать, смягчить, опозитизировать, округлить...». Режиссер оправдывается: «...Ведь это в порядке опубликованной самокритики и с разрешением Гублита выведен только в виде исключения литературный отрицательный тип». Победоносиков негодует: «Как вы сказали? «Тип»? Разве ж так можно выражаться про ответственного государственного деятеля? Так можно сказать только про какого-нибудь совсем беспартийного прощельягу. Тип! Это все-таки не «тип», а, как-никак, поставленный руководящими органами главнаучпука, а вы — тип!»

Реальная психология самопоющего аппаратчика доведена до крайнего выражения в гиперболе. Всю силу своей ненависти к античеловеческой, антисоциалистической сущности главнаучпука вложил Маяковский в изображение его. Победоносиков «наказан» — Фосфорическая женщина не берет его, как и всю его свиту, в коммунистический век.

Программные слова Фосфорической женщины трезво подчеркивают неодинаковость, «неравномерность» развития каждого: «будущее примет всех, у кого найдется хотя бы одна черта, роднящая с коллективом коммуны, — радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать гордость человечностью». В зрительном зале она видит не одного Победоносикова с его «свитой» или Присыпкина с его сворой, а множество хороших людей. Зритель верит, что там найдут себя рабочие-изобретатели, люди беззаветной самоотдачи, таланта и поиска, чудесные ребята Велосипедкин и Чудаков, бескорыстные правдоискательницы Поля и машинистка Ундертон и такой «болезни» социализма, как бухгалтер Ночник. Устами Фосфорической женщины Маяковский, собственно, намекает перспективу сплавивания людей в «коллектив коммуны». Но процесс он не показывает, хотя и понимает, что борьба предстоит долгая, трудная. Его гипербола сталкивала «люб в люб» будущее с прошлым, он брал время в его прерывности. Фантастическая форма в его руках искусно воплотила реальный рабочий порыв страны в коммунизм.

Горький хотел уловить процесс во всей его последовательности. Когда в России Советов Горький столкнулся во плоти с тем новым, что трогало его — до слез, он настойчиво заговорил об исторической перспективе. В письме к Федину из Сорренто от 21 апреля 1928 года он говорил: «В Россию еду около 20-го мая. Сначала — в Москву, затем — вообще. Обязательно — в Кадугу. Никогда в этом городе не был, даже как будто сомневался в факте бытия его, и вдруг оказалось, что в этом городе некто Циолковский открыл «Причину Космоса».

«Непрерывно растущий человек» — это исторический процесс, который Горький хотел форсировать изображением трагедии прошлого и праздника настоящего. Восхищаясь делами советских людей, Горький считал, что живой герой современности «много выше, крупнее героев наших повестей и романов». И призвал: «В литературе его следует изображать еще более крупным и ярким, это — не только требование жизни, но и социалистического реализма, который должен мыслить гипотетически, а гипотеза — домысел — родная сестра гиперболе — преувеличению...»

Горьковский преувеличение и гипербола Маяковского — до чего же они непохожи и близки. Такими разными могут быть лишь родные сестры. Социалистический реализм зиждется на единстве в многообразии. В этом — один из краеугольных камней его эстетики.

В. ПЕРЦОВ

ЗАЧИНАТЕЛИ

О художественном методе Горького и Маяковского

Проблеме художественного многообразия советской литературы была посвящена статья В. Перцова «Жизнь. Мирозрение. Художник» [«Литературная газета», № 35 за 1967 год]. Автор продолжает исследование этой проблемы.

Размышляя о творческом методе Горького и Маяковского, о принципах их изображения действительности, В. Перцов говорит о неискаемом богатстве и жизнеспособности метода социалистического реализма.

Полностью статья В. Перцова печатается в журнале «Знамя».

тешаясь вместе с ним над издевательски олицетворенным злом, заражаешься верой в то, что если это так зло можно изобразить, то, поднагужившись, можно с ним и бороться до победного конца. К тому же и положительные персонажи, вроде Велосипедкина, полны умной грации и веселого изыщества, а Фосфорическая женщина и машина времени для стиля Маяковского — не тощие абстракции, а примерно то же самое, чем в народном творчестве были шапка-невидимка или ковер-самолет. И зло, и добро у Маяковского — не плоскостные фигуры дидактики, а объемные образы искусства. «Я хочу, чтоб агитация была веселая, со звоном», — говорил поэт.

Посмотрите «Баню» в новой сценарической редакции В. Плучека в Театре сатиры. Увидев этот живой спектакль и — ругаясь — посмеявшись вволю, вы согласитесь с тем, что «драма с цирком и фейерверком» — блестящее достижение искусства социалистического реализма и победа в области человековедения, как называл Горький художественную литературу. «Драма с цирком», стало быть, все же драма, а цирк ведь не только увеселяющее, скоморошеское «у ковра», но и страшное, опасное и трагическое в аттракционах «под куполом» — под куполом жизни, где люди работают без предохранительной сетки.

«Мы в новом, грядущем быту», — провозглашал Маяковский. «Быт» в его понимании не только и не просто общий уклад жизни, присущий данному времени и общественной среде. Со словом «быт» для поэта связано нечто более глубокое и далеко не всегда «отрицательное». «По личным мотивам об общем быте», — пояснял он смысл «Про это» — поэмы о любви. «...Чтоб всей вселенной шла любовь» — вот его «третья действительность». «Любить — это с простыми, бессонницей рваных, срывать, ревнуя к Копернику...» От любви и для любви — и переделка самого себя, и необычайный взлет творчества, «дел». «Ты встретишься с совершенно новым человеком», — писал он в письме-дневнике во время работы над поэмой «Про это». Как вышел из кризиса поэт или его лирический герой к своей оптимистической перспективе, мы не видим, не знаем. Но вот его моляба к людям будущего:

Ваш тридцатый век
обгонит шаг
сердце раздиравших мелочей.
Нынче недолюбливаем
наверстаем
звездностью бесчисленных ночей.
Воскреси
хотя б за то, что я поэтом
ждал тебя,
откинул будничную чушь!
Воскреси меня
хотя б за то!
Воскреси —
свое дожить хочу!

Это, конечно, уже разговор с Фосфорической женщиной.

И НАЧЕ стоял вопрос о «переброске» в коммунистический век для Горького, когда он превратился для него в практическую воспитательную задачу в произведениях, созданных после Октября. В рассказе «Сторож»,

ную драму борьбы животного в человеке» перед своим невольным соглядатаем, жизнь нашла в нем на глухой железнодорожной станции «сторожа» самого ценного в человеке, самого человеческого в нем, — возможности его непрерывного роста. Вот это — священное и великое — и охраняет горьковский «Сторож».

Горьковская правда о человеке соединяет удивительным образом восторг перед «буйными праздниками плоти», перед «идолопоклонством красоте» с эпически страшным изображением отталкивающих проявлений «животного в человеке».

«Рассматривали прекрасное тело Лёски, осторожно трогали ее вызывающие груди, стройные ноги, великолепный живот, ходили вокруг женщин, изумленно охая, и хвалили тело их так же восторженно, как песню, пляску».

Когда еще при первом знакомстве рассказчик ласково и мягко сказал Лёске о ее отталкивающем бесстыдстве, она ответила спокойной: «Это — от скуки потеряла я стыд. Скушно, человек...»

Слово «человек», признается автор, прозвучало в устах Лёски странно, незнакомо, он почувствовал себя подавленным. Скука жизни от невозможности расти, узнать свои силы — вот что заставило людей, по-своему ярких, талантливых — так их увлеченно и негодующе характеризует Горький. — теряет себя.

Вдумайтесь в парадокс: Горький-художник любит этими «негодными» людьми, доведенными до восторженно-иступления трогательными и красивыми песнями, которые поет им освобожденный для этого от дежурства ночной сторож на станции Добринка.

Лёску никому не придет в голову поставить хотя бы в самое отдаленное родство или соседство с Ниловской, представить в роли матери. А вот какими словами рассказывает Горький об этой эксцентричной красавице со станции Добринка:

«Она, должно быть, действительно что-то понимала в этом буйстве сил, — помню, весенней ночью она горько плакала, говоря:

— Жалко мне тебя, пропадешь, как птица на пожаре, в дыму. Ушел бы лучше куда в другое место. Ой, всех жалко мне...»

И нежными словами матери, с бесстрашной мудростью человека, который заглянул глубоко в тьму души и печально испугался тьмы, она долго рассказывала мне страшное и бесстыдное».

Разве характеристика «нежными словами матери» — только неожиданное сравнение! И разве Лёска, поднятая особыми обстоятельствами истории, да и просто жизни, не реализует своей материнской жалости к людям в сознательном героизме подвига, самопожертвования? Да, мировая литература знает подобные ситуации. Но для Горького-художника в этом самая сущность его творческого метода. Дело не в «грехе романтизма», а в том, что Горький в своем отношении к людям, изображенным им, называл «третьей действительностью», в художественном преувеличении, которое было обращено к действительной правде жизни.