

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1 - Федин

А.С. Силаев

«СЛУЖУ ТЕМ, ЧТО СМОТРЮ И СЛУШАЮ»: ОБ ИДЕЙНОЙ КОНЦЕПЦИИ РОМАНА КОНСТАНТИНА ФЕДИНА «БРАТЬЯ»

О.С. СИЛАЄВ. «СЛУЖУ ТИМ, ЩО ДИВЛЮСЯ І СЛУХАЮ»: ПРО ІДЕЙНУ КОНЦЕПЦІЮ РОМАНУ КОСТЯНТИНА ФЕДИНА «БРАТИ».

У статті аналізується ідейна концепція роману відомого російського письменника Костянтина Федіна «Брати» (1928) щодо вирішення нагального питання про роль мистецтва та творчої особистості на зламному етапі історії ХХ століття – в роки активного формування тоталітарного державного устрою та його естетичної (соцреалістичної) доктрини. Автор статті доводить, що роман «Брати» є одним із перших у СРСР творів, у якому «нова» література почала драматичну боротьбу за гуманістичні ідеали та свободу творчості. Високо поцінували цей твір в свій час Стефан Цвейг та Б.Л. Пастернак.

Ключові слова: роман «Брати», проблема мистецтва та творчої особистості, естетична доктрина соцреалізму, боротьба за свободу творчості.

А.С. СИЛАЕВ. «СЛУЖУ ТЕМ, ЧТО СМОТРЮ И СЛУШАЮ»: ОБ ИДЕЙНОЙ КОНЦЕПЦИИ РОМАНА КОНСТАНТИНА ФЕДИНА «БРАТЬЯ».

В статье анализируется идейная концепция романа известного российского писателя Константина Федина «Братья» (1928) в решении актуального вопроса о роли искусства и творческой личности на переломном этапе истории ХХ столетия – в годы активного формирования тоталитарного государственного устройства и его эстетической (соцреалистической) доктрины. Автор статьи показывает, что роман «Братья» является одним из первых в СССР произведений, в котором «новая» литература начала драматическую борьбу за гуманистические идеалы и свободу творчества. Высоко оценили это произведение в свое время Стефан Цвейг и Б.Л. Пастернак.

Ключевые слова: роман «Братья», проблема искусства и творческой личности, эстетическая доктрина соцреализма, борьба за свободу творчества.

A. SYLAYEV. "I SERVE BY THAT THE WATCHING AND LISTENING": ABOUT THE IDEOLOGICAL CONCEPT OF THE NOVEL KONSTANTIN FEDIN "THE BROTHERS".

In the article analyzes ideological concept of the novel by the famous Russian writer Konst.Fedin "The Brothers" (1928) in the decision of the actual question of the role of art and creative personality at a crucial stage in the history of the twentieth century – during the active formation of the totalitarian state structure and its aesthetic (socialist realism) doctrine.

The novel Konstantin Aleksandrovich Fedin "The Brothers" did not fit in many ways with the literary tendency clearly defined by the end of the 1920s, which was based on an obvious one-sidedness in depicting a person as a carrier of a clearly expressed social principle, as a fighter and collectivist. Conscious orientation of the author of "The Brothers" to the humanistic tradition of classical Russian and world literature came into clear contradiction with this trend, which served, it seems, the main reason for the numerous negative evaluations of the novel and its central hero, composer Nikita Karev, criticism of the 20s. So, one of its representatives, D. Talnikov, argued that the novel was based on "a limited historical concept of the author and his hero, typically idealistic. There is no room for revolution in this concept. " It should, however, be emphasized that in the 1920s a different approach to the "The Brothers" was outlined. Stefan Zweig and B.L. Pasternak highly appreciated this work. Describing the range of ideas and attitudes of a number of writers of the 20s, B. Pasternak attached the novel to Konst. Fedin of fundamental importance, directly relating his assessment to the unfavorable social atmosphere that limited and distorted creative expression of these writers.

© А.С. Силаев, 2018
<http://doi.org/105281/zenodo.14948971>

In this article, the author shows that the novel “The Brothers” is one of the first works in the USSR, in which the “new” literature began a dramatic struggle for humanistic ideals and freedom of creativity.

Key words: the novel “Brothers”, the problem of art and creative personality, aesthetic doctrine of socialist realism, the struggle for creative freedom.

«Каждая эпоха, – отмечал Л. С. Выготский, – имеет свою психологическую гамму, которую перебирает искусство» [4, с. 67]. Во многом уникальную, предельно напряженную, контрастно-динамичную «психологическую гамму» пришлось «перебирать» искусству послереволюционного десятилетия. Резкая поляризация общественного сознания, раскол общества на два противостоящих лагеря во многом предопределили характерные черты этой «психологической гаммы», в которой, несомненно, доминировали агрессивно-разрушительные тона: цена человеческой жизни катастрофически упала, кровь и страдания людские стали привычным явлением, вся эпоха оказалась до предела наэлектризованной антигуманизмом. Глубочайший «кризис искусства», о котором писал в 1917 году Н. А. Бердяев, явился неизбежным следствием и того глобального «кризиса гуманизма», о котором говорил и писал другой великий современник той эпохи – А. Блок. Русская литература начала века была преисполнена не только «гневно мироотрицания», она была глубоко «инфицирована» идеей антигуманизма, завладевшей миром. Тонко почувствовал и точно сказал об этом Е. Замятин. «У нас пока вся литература еще заражена ядами войны, – писал он. – Она строится на ненависти – на классовой ненависти, ее сложных соединяющих, ее суррогатах» [6, с. 449]. Зараженное смертельно опасным для него вирусом, искусство должно было либо погибнуть, не изменив своей гуманистической природе (неизбежность такого исхода предрекали искусству многие современники), либо, переболев и выжив, превратиться в некоего мутанта, отвечавшего характеру антигуманной эпохи, природе и задачам рождавшегося в крови и ненависти общества «классовой диктатуры».

В этих условиях вполне естественным следует считать широкое обращение писателей к проблеме искусства, к образу художника, поскольку последние издавна воплощали в себе приоритет общечеловеческих гуманистических ценностей, непосредственно ассоциировались с идеалами свободы и демократии. Формула взаимоотношений искусства с общественной жизнью, еще в 1905 году исчерпывающе сформулированная В. Брюсовым, в новых исторических условиях приобретала поистине судьбоносный, гамлетовский характер. «Чем свободнее формы общественной жизни, – писал тогда Брюсов, – тем решительней может искусство предаваться исключительно своему назначению. Где общественная жизнь стеснена, произведения искусства пользуются часто как окольным путем для распространения общественных идей или как тайным оружием в борьбе общественных групп. Где слово, устное или печатное, свободно, для этого нет более надобности. Для политической проповеди там есть иные, более действенные средства: речи на митингах, парламентские прения, газетные статьи. Свобода слова окончательно снимает с искусства прямое служение вопросам общественности. В свободной стране искусство может быть, наконец, свободно» [3, с. 111].

В ситуации враждебной расколотости общества многие писатели переживали мучительный период растерянности, признавались в невозможности понять и оценить происходящее. В одном из стихотворений декабря 1917 года, исполненном глубокого внутреннего драматизма, И. Эренбург писал:

Темно.

Стреляют.

Мы? Они? Не все ли равно.

Это день или месяц? Не знаю.

Может, снится? Отчего ж так долго?

Пуля пролетела. Отчего же мимо?

А снег лежит сухой, тяжелый –

Его не сдвинуть...

(«У окна», 1917)

А всего через несколько лет он так расскажет об этих катастрофически-эпохальных днях осени и зимы 1917 года: «Сейчас под окном делают – не мозгами, не вымыслом, не стишками, – нет, руками делают историю. “Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые...” Кажется, чего лучше – беги через ступеньки вниз и делай, делай ее скорей, пока под пальцами глина, а не гранит, пока ее можно писать пулями, а не читать в шести томах ученого немца. Но я сижу в каморке, жую холодную котлету и цитирую Тютчева. Проклятые глаза, – косые, слепые или дальнозоркие, во всяком случае, нехорошие. Зачем видеть тридцать три правды, если от этого не можешь схватить, зажать в кулак одну, пусть куцую, но свою, кровную, родную?» [18, с. 380].

Революция задала писателям задачу со многими неизвестными, среди которых не последнее место занимала проблема особой, сокровенно-личностной, а отнюдь не только сугубо профессиональной значимости – о судьбах искусства и его рано поседевших «жрецов» перед лицом небывалого исторического взрыва, «до основанья» потрясшего традиционный уклад жизни великой страны и ее народа. На дворе стояла «эпоха долженствования» (Б. Эйхенбаум), и каждый писатель, каждый художник должен был совершить свой гражданский и творческий выбор. Интеллигентам, сложившимся в дореволюционные годы, сделать его было, конечно, непросто. Вот почему на первый план в трактовке центральной проблемы *искусство и революция* выдвинулся в первые годы советской власти мотив социально-исторического и идейно-эстетического самоопределения (выбора) художника в ситуации непреодолимой расколотости России и трагической разорванности ее общественного сознания и культуры. По-разному решали эту проблему писатели, различным был и уровень ее художественного осмысления – от вскользь брошенного, как правило, контрастирующего по своей художественно-эстетической функции штриха к общей картине эпохи всеобщего ожесточения (роман А. Мариенгофа «Циники», повесть В. Ропшина «Конь вороной») к подчеркнuto значимому, но все же второстепенному объекту художественного внимания (роман В. Вересаева «В тупике») до многоаспектного, углубленно-детального ее исследования в качестве ведущей, самостоятельной тематической линии произведения (роман К. Федина «Братья»).

Следует сразу подчеркнуть, что роман Константина Александровича Федина «Братья» (1928) во многом не вписывался в отчетливо обозначившуюся к концу 20-х годов литературную тенденцию, в основе которой лежала очевидная односторонность в изображении человека как носителя четко выраженного социального начала, как человека-борца и коллективиста. Сознательная же ориентация автора «Братьев» на гуманистическую традицию классической русской и мировой литературы вступала в явное противоречие с данной тенденцией, что и послужило, надо полагать, главной причиной многочисленных негативных оценок романа и его центрального героя, композитора Никиты Карева, критикой 20-х годов.

Так, один из ее представителей, Д. Тальников, утверждал, что в основу романа положена «ограниченная историческая концепция автора и его героя, типично идеалистическая. В этой концепции нет места для революции» [14, с. 269]. А В. Бойчевский приходил к выводу, что «взгляд К.А. Федина на художника пора сдать в архив» [2, с. 75]. При этом большинство критиков сходилось во мнении, что Никита Карев вряд ли мог стать автором выдающейся симфонии о революции. «Такой финал, – писал, например, Я. Григорьев, – не вытекает из того, что рассказано писателем о герое» [5, с. 205]. «Это просто невероятно, – недоумевал И. Машбиц-Веров, – чтобы Никита Карев, чуждавшийся войны и революции, действительно создал симфонию, в которой “смысл величайшей революции”» [10, с. 131]. К аналогичному выводу приходил и Д. Тальников. «Федин, – писал критик в книге “Гул времени”, – если бы он хотел правдиво закончить свой роман, оживить его холодное размеренное течение огнем подлинной психологической и художественной (а в конечном счете, и социальной) правды, должен был привести своего героя не к победе и торжеству “духа” над “материей”, а к краху творческому – такому же, к какому в личной интимной области он привел его» [13, с. 125]. Нетрудно увидеть, что подобные категорические суждения о романе выдержаны в духе наставительно-директивной критики рапповского толка, исходившей из предвзятой, умозрительной схемы, согласно которой подлинно революционное искусство может быть создано только художником, принявшим революцию идеологически и политически. Подобная вульгаризация проблемы благополучно кочевала по страницам советской критики из десятилетия в десятилетие вплоть до конца 1980-х годов. Упреки, которые делает роману и его герою критика 1960–80-х годов (см. работы Б. Брайниной,

А. Старкова, М. Кузнецова, Ю. Оклянского и др.), во многом повторяют, хотя и в несколько смягченной форме, оценки и выводы официальной критики 1920-х годов.

Следует, однако, подчеркнуть, что в 20-е годы наметился и иной подход к «Братьям».

Борис Пастернак в своем письме автору романа от 9 сентября 1929 года сообщал: «Читал и перечитывал восхитительных “Братьев”, – непомерный по полноте подведения и полноте погашения расчет по целому ряду серьезнейших наших долгов и громадный вклад в тематическую культуру <...> Идеи “Братьев” предваряли явления жизни и способствовали их народжению» [11, сс. 164, 167]. Характеризуя круг идей и настроений ряда писателей 20-х годов, Б. Пастернак придавал роману К. Федина принципиальное значение, впрямую соотнося его оценку с той неблагоприятной общественной атмосферой, которая ограничивала и искажала творческое самовыражение этих писателей. В мае 1929 года Б. Пастернак писал в Париж В. Познеру: «Из крупных наших писателей мне всего ближе Пильняк и Федин... В наше время, которое начинает измеряться уже десятилетиями, мне ближе, роднее и понятнее то, что берут на себя, по-разному себя ограничивая и приbedняя, Пильняк и Федин...»

Пильняк и Федин ограничивают себя исторически, т.е. в согласии со всеми сторонами (теневыми и светлыми) эпохи... Два первых приходят к академической крупноте и бесстрашию в отношении общего места, скрепляя сердце, ради действительности, которая того хочет и которую как-то можно подправить и облагородить такой уступкой» [9, с. 721–722]. Как видим, Б. Пастернак относит Федина к тому кругу писателей, которые, «по-разному себя ограничивая и приbedняя», все же приходят в своем творчестве к «бесстрашию в отношении общего места». Иными словами, преодолевают насаждавшийся узкоклассовый подход к действительности, стремясь удержаться в русле гуманистических традиций прошлого.

В понимании общественно-специфической роли литературы и искусства К. Федин в 1920-е годы во многом был близок Б. Пастернаку. Об этом красноречиво свидетельствует, в частности, его письмо поэту от 5 марта 1927 года, в котором, обращая внимание адресата на неблагоприятное современное литературное положение, Федин писал: «Предмет (литературы. – А. С.) сорван откуда-то в трясину злобы его и искажен до отвратительности. По законам диалектики, открытой Гегелем, нужно не создавать новое на голом месте, а развивать традиции прошлого. Это – новое на опыте всего пути, и это рост, а не упадок» [17, т. 11, с. 93]. Нетрудно понять из этих строк, что Федин отстаивает особую модель литературного развития, основанную на полной и органической преемственности художественных традиций прошлого, в которых духовное начало, гуманистические идеалы, как известно, всегда занимали главенствующее место. Именно эта идея поступательной преемственности в духовно-культурном развитии человечества и была положена писателем в основу замысла романа «Братья». «Меня интересовала трагедия “остатков” старой действительности перед лицом новой, – сообщал автор в письме В. Смирновой. <...> Я брал этих героев не потому, что не видел новых, а потому, что доискивался – как поступит новая действительность, революция, с тем *хорошим и лучшим*, чем обладал некогда старый герой или что содержалось в старой действительности... Это тема наследия, традиции» [17, т. 11, с. 331].

А рядом с этой темой – еще одна, не менее важная для писателя. Откликнувшись специальной статьей на первую посвященную его творчеству книгу, автор «Братьев» согласился с тем, как определил исследователь основную идею романа: «Верным показалось мне <...> определение темы “Братьев” как трагедийной природы искусства. Напрасно только критик вспоминает здесь “философию страдания” Ф. Достоевского» [16, с. 180]. Именно эти две идеи («наследия, традиции» и «трагедийной природы искусства») и легли, по нашему мнению, в основу идейно-художественного замысла романа, во многом предопределив собой отличительные черты авторской концепции искусства и художественно-творческой личности.

«Братья» – это три брата Каревых: Матвей, Никита и Ростислав. Матвей – известный врач и маститый профессор, уставший от славы и труда стареющий человек. Никита – центральный герой романа, музыкант, сочинивший симфонию, в которой «отражено наше героическое время». Наконец, Ростислав – благородный коммунист-большевик, человек дела и действия и вместе с тем «увлекающийся мальчик, весело живущий и весело умирающий» [1, с. 74] за свои революционные идеалы.

Главный герой романа Никита Карев предстает перед нами как личность, от природы наделенная обостренной восприимчивостью к окружающему. Уже в детстве Никита с жалостью и состраданием «участвует» в меркантильной охоте Евграфа на несчастных сусликов. С ужасом и содроганием наблюдает он в отрочестве расправу разъяренной толпы над

обезумевшим от страха поляком, а позже совершает и свой первый, глубоко человеческий поступок, спасая от погромщиков-черносотенцев учителя музыки Якова Моисеевича. Таким образом, первые шаги Никиты в искусстве, совпавшие со смутным временем российской истории 1905–1907 гг., оказались связаны с неприятием реальной действительности, что, конечно же, наложило на весь дальнейший жизненный и творческий путь героя особый отпечаток трагедийности. Убежищем от пугающих противоречий мира становится для юного Карева музыка, в которой находит его смятенная душа и пристанище, и смысл жизни, и специфическое средство общения (единения) с людьми и миром.

Жизнь Никиты отныне всецело подчинена служению искусству. Годы неустанной учебы в Москве, Петербурге и, наконец, Дрездене. Скрипка уступает место фортепьяно, на смену которому приходят занятия композицией, которые, в свою очередь, сменяет работа в далекой Германии над сочинением органной пьесы... «В конце концов, – замечает автор-повествователь, – каждый поднимается по своему взвозу», и таким «взвозом» для Никиты Карева становится его служение Музыке. Однако вновь и вновь в уединенный мир композитора, наполненный мучительной внутренней работой в постоянном конфликте с собой и ускользающей гармонией, врывается суровая дисгармония действительности: кончает самоубийством сосед по квартире скрипач Верт, и его предсмертная записка оказывается обращенной к нему, Кареву; радость вспыхнувшей в нем любви и нового прилива творческого вдохновения омрачается событиями Первой мировой войны, ставящими Никиту в унижительное положение гражданского пленного... Таким образом, трагическое мироощущение композитора оказывается следствием не столько «личных индивидуальных особенностей», «эгоцентризма и сумбура» характера Никиты, как полагает М. Кузнецов [7, с. 48], сколько следствием трудноразрешимого для героя конфликта между возвышенными, гуманистическими идеалами искусства и антигуманными реалиями окружающей его действительности. Тот, кто отдает себя служению искусству, не может быть ни равнодушным, ни злым. Гуманное отношение к людям, обостренная ответственность за все, что в мире и с людьми происходит, имманентны в художнике, ибо он – чуткая совесть мира. И в этом не в меньшей мере, чем в творчестве, – еще один великий смысл его жизни.

Сложными оказываются взаимоотношения героя и с послереволюционной действительностью. Испытавший горечь длительной разлуки с отчим краем, истосковавшийся по любимому делу, которое теперь не мыслится им вне родной национальной стихии, Никита Карев так формулирует свою позицию в идейном споре с братом-большевиком Ростиславом: «Решайте сами судьбу дела. Я служу ему постоянно. Потому что служить ему можно только делом, только тем, что умеешь делать. Для меня это давно решено. Утверждайте ваше прекрасное дело тем способом, каким вы умеете. Я ему служу тем, что смотрю и слушаю» [17, т. 11, с. 178–179]. Является ли эта позиция свидетельством индивидуализма героя, занимающего позицию «над схваткой», в чем упрекали его многие критики как в 20-е, так и в последующие годы? Вряд ли, – если исходить не из тенденциозно-умозрительных схем, а из существа утверждаемой автором концепции искусства и художественно-творческой личности.

Трагедией разлом нации, трагедийно, что брат поднимает руку на брата, сын – на отца и люди убивают друг друга. А Никита, подобно главному герою романа «Города и годы» Андрею Старцову, не может поднять руку на другого человека, к тому же соотечественника. Он, только что переживший радость обретения отчего края, с особенной остротой ощущает то, чего в упоении классово-борьбой не может и не хочет понять его младший брат: «Он (Никита. – А. С.) думал о родном, о повелевающей силе родного, о том, что созданное человеком создано преемством, и если сын имеет уши, он должен слышать голос камня, положенного отцом. Это и есть родина – голос камня, положенного отцом, – и счастлив тот, кто его слышит» [17, т. 11, с. 200].

В органической связи с духовно-культурным наследием прошлого, в гуманистической ориентации на общенациональные ценности, в естественном сопряжении великих проблем эпохи со своим личным, сокровенным – особенность художественного мироощущения. И таков уж крест личности в искусстве: что бы ни случилось в мире – добиваться совершенства в своем творчестве, так как искусство эгоистично в том смысле, что все мерит конечным результатом. Таковую концепцию искусства и личности художника утверждает своим романом К. Федин, и именно такой, по нашему мнению, смысл следует вкладывать в идейную формулу героя «служу тем, что смотрю и слушаю».

Однако бурно вспыхнувшее вдохновение Никиты, вернувшегося в отчие места, скоро угасает, и новый творческий кризис охватывает героя. Прислушиваясь к отдаленной орудийной канонаде, уже не в силах продолжать работу над начатой симфонией, Никита, охваченный предчувствием надвигающейся болезни, начинает осознавать, как большое и светлое, выстраданное им на чужбине понятие «родина» постепенно сузилось для него до тесного, давящего пространства его комнаты, до пределов «жалкой пылинки», уже давно ставшей целым миром, не ограниченным ни небом, ни землей». Герою пока не хватает решимости вырваться из своего добровольного заточения, раз и навсегда сломать стену, отгородившую уединенную мастерскую композитора от кипящего водоворота исторических событий, решавших судьбу его родины, а значит и его собственную человеческую и творческую судьбу.

Никита подавлен, оглушен той смутой и враждой, которые обступили его на отчизне. Как гуманист, глубоко усвоивший духовно-культурные заветы многих поколений, руководствуясь общечеловеческими ценностями, он не должен и не может принимать непосредственного участия в борьбе. Отклонив тот путь, которым идет к цели его младший брат, большевик, Никита не принимает и тот путь, по которому пошли «отцы». Белое казачество враждебно герою, как были когда-то отвратительны обитатели Смурского переулка – «потники» и «анафемы». Там, где ненависть, жестокость и кровь, – художнику не по себе. Но Никита не из тех, кто «добру и злу внимает равнодушно». Он убежден в том, что сделал правильный выбор, и выбор этот – его самоотверженное служение музыке, а значит служение вечным принципам добра и красоты. «Он шел своим путем в одинокой замкнутости, переполненный силой, – многозначительно замечает автор-повествователь. – Так он готов был идти до конца, в смерть или в новое рождение – не все ли равно?» [17, т. 11, с. 199].

К сожалению, процесс преодоления Никитой глубокого творческого кризиса не показан писателем, а непосредственное событие, благодаря которому к герою возвращается слух и творческая воля (Никита, только что узнавший о гибели брата, идет по улице, названной его именем), вряд ли выглядит с художественно-психологической точки зрения полноценно и убедительно. Читателю остается лишь догадываться о движущих силах и «составляющих» такого процесса. Одно несомненно: идейно-политическая эволюция тут ни при чем. Явной натяжкой поэтому представляется нам утверждение А. Старкова о том, что Никита готов служить времени, уже «не просто смотря и слушая музыку революции, но и подчинив этой музыке свой талант» [12, с. 98]. В «томительном оживании» тела и души героя автор подчеркивает значимость эволюции духовно-чувственной, эмоциональной, благодаря которой внутренний мир художника попадает в зону пробуждения и роста и, наконец, раскрывается навстречу той эпохе, в которой ему выпало жить и творить.

Совершенно очевидно, что проблема искусства сопряжена в романе с общей проблемой перестройки всего человеческого бытия и сознания, и это придает ей глубокий философский подтекст. Созидательное и разрушительное начала в революции – один из важных философских аспектов идейно-эстетической проблематики «Братьев». В его решении важное место принадлежит образу профессора биологии Арсения Арсеньевича Баха, роль которого в понимании общей концепции романа явно недооценивается исследователями. А между тем именно в уста Баха, крупного ученого, типичного русского интеллигента, писатель вложил часть своих заветных убеждений. Арсений Арсеньевич, как и Никита Карев, чувствует себя наследником гуманистических традиций русской культуры и духовных исканий прошлого. Он выступает против эмоционального обеднения личности за умение видеть красоту во всем бесконечном разнообразии ее проявлений. Ученого беспокоит судьба новой культуры, которую, убежден он, не построить на голом месте. Профессор оценивает революцию исходя из высоких гуманистических критериев «старой» культуры. В споре с бывшим матросом Родионом Чорбовым, человеком прямолинейным и грубоватым, презирающим слабость и превыше всего ставящим веру и действие, Арсений Арсеньевич говорит: «<...> мир, обреченно уходящий из жизни, этот мир не менее достоин преклонения, чем новый человек. Мы не знаем красоты, которую создадите вы. Не знаем, как будете чувствовать вы вашу новую красоту. Но никогда уже не повторятся наши чувства, потому что никогда не повторится человек нашей эпохи. А мы умели чувствовать, Родион, мы умели создавать прекрасное и обольщаться им. И мне грустно, Родион, что новое человечество безжалостно выбрасывает нас из жизни. Грустно, потому что бесследное исчезновение нашего типа людей нанесет урон будущему, подобный тому, какой наука испытывает в исчезнувших зоологических видах. Мы носим в себе такие чувства, против которых вы ополчились не потому, что они вредны, а потому, что вы не

обладаете ими, не хотите видеть их значения. Мы бережно храним чувство прошлого, а вы вытравляете в себе самый зародыш этого чувства <...> Нас всегда вдохновляло желание кинуть мост в будущее, и для этого мы старались крепче стоять в прошлом» [17, т. 11, с. 287].

Эти слова персонажа, возвышенную патетичность которых автор «снижает» добродушной иронией, оказались пророческими, что особенно стало понятно в наше время – в начале XXI-го столетия.

Образ моста не случаен в романе, более того, он представляется нам неким ключевым образом-символом, в котором фокусируются многие идейно-композиционные линии «Братьев». Духовное родство Арсения Арсеньевича Баха и Никиты Карева несомненно. Не случайно, конечно, поднимая проблему духовно-культурной преемственности поколений, Бах вспоминает о симфонии Никиты Карева и настоятельно советует Родиону Чорбову послушать это произведение, в котором он увидел попытку композитора передать новому миру «великие движения нашей души» и тем самым «кинуть мост в будущее».

Да, композитор Никита Карев своим творчеством и своей духовной судьбой как бы выстраивает невидимый мост между двумя берегами расколовшейся России. Что соединяет этот мост? Вряд ли можно согласиться с тем, как трактует этот символический образ М. Кузнецов. В романе, полагает исследователь, «речь идет не об искусстве вообще, а о том искусстве, которое исторически существовало в эпоху величайшей из революций. На одном полюсе – изощренность интеллекта, достигшего вершины в своем развитии и одновременно мечущегося в своем одиночестве; на другом полюсе – неслыханная революционная активность масс, соединенная в то же время с темнотой, невежеством, глухотой ко всему утонченному, клубком всяческих пережитков прошлого. Как перекинуть мост от одного к другому, мост, который не опростил бы до примитива искусство – с одной стороны, не оторвал бы его от мысли – с другой?» [7, с. 50]. По нашему мнению, духовный мост высокого творчества Никиты Карева связывает не столько берега культуры и бескультурья, как полагает М. Кузнецов, сколько берега двух миров – старого и нового. Гуманистическая природа искусства как бы преодолевает классовые и социальные потрясения и разломы, выводит классовое на простор общенационального, подчеркивает трагизм происходящего, тревожится о будущем, которого не построить на голом месте. Талант Никиты взращен всей многовековой культурой человечества, и потому герой-музыкант видит свою задачу в том, чтобы «смотреть и слушать» происходящее, стремясь через посредство художнического восприятия мира восстановить и в собственной душе и в душах современников исчезнувшую связь времен. Таким образом, в идейно-композиционном центре романа К. Федина оказывается не герой, вовлеченный в события революции и гражданской войны и внутренне формируемый ими, как было во многих романах и повестях 1920-х годов, а образ, несущий через потрясения революции и гражданской войны то духовное начало, которое связано с гуманистической традицией, идущей из глубины прошлого. Судьба Никиты Карева, а также судьба его симфонии и воплощают мысль об искусстве, способном соединить прошлое и будущее и явить гармонию объективного мира.

В дальнейшем, все глубже втягиваясь в строительство социалистической культуры, подчиняясь неумолимой логике внешних обстоятельств, требовавших от писателя все более существенных идейно-эстетических отступлений и компромиссов, Федин не только отойдет от той формулы искусства и творческой личности, которую он утверждал в романах 20-х годов «Города и годы» и «Братья», но и сам осудит ее как свидетельство своего блуждания «по перепутьям», как отголосок своего увлечения формализмом периода «серрапионства». «По-настоящему биография художника должна быть не описанием фактов его бытия, – писал Федин в автобиографии 1957 года, – но объяснением того, как поняты им эти факты. Красочность фактов сама по себе недостаточна для жизнеописания, – для него нужен ясный взгляд на пережитые заблуждения» [17, т. 1, с. 27]. Под таким «ясным взглядом» Федин подразумевал внутреннюю убежденность в том, что «будущее русской жизни нераздельно с ее советским строем и что истинно большим героем современности должен и может быть признан коммунист» [17, т. 1, с. 31]. Судя по автобиографии, сам писатель пришел к такой внутренней убежденности уже в 1930-е годы. Во всяком случае, в 1943 году, ко времени начала работы над своим центральным произведением – трилогией «Первые радости», «Необыкновенное лето», «Костер», – у него вполне сформировалась иная, целиком соответствовавшая официально утверждаемой, формула искусства и творческой личности, существо которой предопределялось идеологическим императивом тоталитарного режима. Суть этой формулы такова: истинное искусство, творческая значимость художника могут полностью выявиться только на

национальной почве, в тесном единстве с народом на основе партийных, коммунистических идеалов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г.В. К.Федин и его новый роман «Братья» // Литературные заметки: Книга 1 («Последние новости»: 1928–1931). Санкт-Петербург: Алетейя, 2002. 130 с.
2. Бойчевский В. Конст. Федин // Читатель и писатель. 1928. 28 окт.
3. Брюсов В. Статьи и рецензии 1893–1924 гг. // Собр. соч. в 7-ми тт. Т. 6. Москва: Худож. литература, 1975. 651 с.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987. 344 с.
5. Григорьев Я. Рецензия на роман К. Федина «Братья» // Октябрь. 1928. №8.
6. Замятин Е. Литературно-критические статьи. Москва: Наследие, 1999. 341 с.
7. Кузнецов М. Романы Конст. Федина. Москва: Худож. литература, 1973. 109 с.
8. Кузнецов М. Советский роман: Пути и поиски. Москва: Знание, 1980. 160 с.
9. Литературное наследство. Т. 93: Из истории советской литературы 1920–1930-х гг.: Новые материалы и исследования. Москва: Наука, 1983. 759 с.
10. Машбиц-Веров И. Писатели и современность: Статьи. Москва: Федерация, 1931. 232 с.
11. Письма Б.Л. Пастернака – К.А. Федину // Волга. 1990. № 2.
12. Старков А. Ступени мастерства: Очерки творчества К. Федина. Москва: Сов. писатель, 1985. 335 с.
13. Тальников Д. Гул времени. Литература и современность. Москва: Федерация, 1929. 312 с.
14. Тальников Д. Литературные заметки // Красная новь. 1928. № 8.
15. Тамарченко Д. Путь к реализму: О творчестве Конст. Федина. Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 120 с.
16. Федин К. О книге Д. Тамарченко // Литературный современник. 1934. № 6.
17. Федин К. Собрание сочинений в 12-ти тт. Москва: Худож. литература, 1982–1983.
18. Эренбург И. Люди, годы, жизнь // Собр. соч. в 9-ти тт. Т. 8. Москва: ГИХЛ, 1967.

(Статья поступила в редакцию 10 октября 2018 г.)