книги этого уникального художественного произведения. Вновь пора подумать о теперь уже полном, научно выверенном издании «Народа на войне». Сделать это тем более необходимо, что издания первых двух книг давно стали библиографической редкостью, а публикация третьей книги на страницах «Литературного наследства» доступна по преимуществу специалистам, на них в первую очередь и рассчитана.

«Народ на войне»,— это, так сказать, первый виток художественного записывания действительности. Фрагменты «Из незаконченной повести о гражданской войне» А. Малышкина и «Автобиографический роман» Л. Рейснер (названия даны авторами вступительных статей и публикаций) являют собой следующий круг эпического сознания 20-х годов. Если в книге С. Федорченко ведущую роль играет движение речевого стиля, если сюжеты героев и сюжет повествования послушно следуют за этим движением, то в произведениях А. Малышкина и Л. Рейснер ситуация совершенно иная. Речевой стиль становится лишь одним из компонентов жанровой структуры — в публикуемых фрагментах проступают контуры «романного» мышления.

Оба произведения тематически совершенно различны. У А. Малышкина — атмосфера гражданской войны в Заволжье, штабные будни, попытки создания основ новой жизни. У Л. Рейснер — на переднем плане устойчивый, привычный быт столичной университетской профессуры. И если в публикуемых набросках Л. Рейснер — ожидание революции, предчувствие ее, не выходящее, однако, за пределы редакционных помещений и профессорских кабинетов, за рамки книжно-исторических и искусствоведческих ассоциаций, то у А. Малышкина революция предстает в облике полукочевого быта гражданской войны — в нем объединяются представители демократической массы и интеллигенции.

А. Малышкин и Л. Рейснер в отличие от С. Федорченко, для которой характерно стремление создавать эпическую панораму с помощью одних лишь крупноплановых зарисовок, объединяются в стремлении совмещать общий и крупный планы. Элический интерес к общей жизни соединяется с интересом к отдельным человеческим судьбам. Тем самым произведения обоих авторов, создававшиеся в конце гражданской войны и в первую половину 20-х годов, объединяются в стремлении к «романному» способу художественного мышления.

Л. М. Вольпе, предваряя публикацию, справедливо указывает на то, что «повесть Малышкина намечалась как сложное, многоплановое произведение» (с. 165). Нужно только уточнить жанровое определение произведения: именно многоплановость и не позволяет видеть здесь повесть, налицо жанровые признаки более свободной формы — романа. Соблазн романного синтеза в «записывании» эпохи был чрезвычайно велик и для Л. Рейснер. В связи с этим представляется недостаточным объяснение, которое дают во вступительной статье А. И. Наумова и Г. А. Пржиборовская причинам, по которым писательница прервала работу над автобиографическим романом. Спору нет: мог сыграть свою роль суровый отзыв родителей о написанных главах (с мнением отца и матери Л. Рейснер считалась!); справедливо также и соображение о том, что «стремительное течение жизни неудержимо захватывало Рейснер, отодвигая в тень образы прошлого, которые так недавно были для нее неотъемлемой частью настоящего» (с. 196).

Однако вот что показательно. Л. Рейснер утрачивает интерес к недавнему прошлому, между тем как примерно в те же годы для А. Малышкина сохраняет притягательную силу память о дореволюционном прошлом своих героев: достаточно вспомнить сцены семейной жизни Клеминых. Л. Рейснер прекращает работу над автобиографическим романом — А. Малышкин оставляет в черновых набросках произведение, где одним из главных героев должен стать человек из «захолустья», красный командир Семен Клемин. Но в последующих книгах 20—30-х годов — в романах «Севастополь» и «Люди из захолустья» — писатель снова и снова обращается к мотиву дореволюционного прошлого, и этот мотив оказывается одним из существенных проявлений «романного» мышления. Может быть, «романный» тип художественного мышления был чужд самой сути писательского дарования Л. Рейснер? Эту сторону дела А. И. Наумова и Г. А. Пржиборовская оставляют без внимания. Но об этом стоило бы подумать. Не исключено, что насколько органичным было движение к роману у А. Малышкина, настолько же органичным было стремление Л. Рейснер в противоположную сторону — к художественному очерку и к очерковым циклам.

93-й том «Литературного наследства» убедительно показывает, что «записывание» эпохи заявляло о себе и в других аспектах, на иных уровнях — в частности, в исторической драматургии периода гражданской войны и начала 20-х годов. Публикуемый фрагмент третьей, оставшейся ненаписанной части драматической трилогии А. Луначарского «Фома Кампанелла» вводит читателя в атмосферу борьбы идей — прямого их столкновения. В предисловии к этой публикации Н. А. Трифонов отмечает, что «идеи, проповедуемые в пьесе, важны и характерны не столько для определения воззрений Кампанеллы и духовной жизни XVII столетия, сколько для понимания позиций самого драматурга и идейной борьбы его времени» (с. 264). Известно, что и сам А. Луначарский рассматривал свои исторические пьесы как сугубо современные. Публикуемый от-