

## ТИПОЛОГИЯ СОВЕТСКОГО РОМАНА

Сейчас все более осознается потребность не только конкретно-исторического, но и сравнительно-типологического анализа явлений литературы. Правда, на этом пути временами возникают противоборствующие тенденции. Одним из крайних сторонников «чистого» конкретно-исторического подхода к литературе заявил себя Б. Г. Рейзов, совершенно отрицающий «плодотворность типологического изучения литературных направлений».<sup>1</sup> Однако развитие современной науки настойчиво выдвигает требование органического совмещения этих двух методов.

Советский роман в жанровом отношении чрезвычайно многолик и многоцветен. Можно насчитать немало видов романов. Их различают либо в зависимости от целевого задания художника («воспитательный», политический, утопический), либо в зависимости от предмета повествования (роман нравов и роман характеров, исторический, научно-фантастический, семейно-бытовой), преобладающей формы фабульной интриги (авантюрно-приключенческий, детективный) или частных элементов поэтики (роман-гротеск, роман-пародия). А ведь здесь не учтены разновидности романов по тематическим признакам (производственный, колхозный, военный, романы об интеллигенции) или такие гибридные формы, как кино-роман, роман-очерк, «документальный» роман и т. д. и т. п.

Изучение советского романа велось главным образом в рамках намеченных жанровых особенностей. При этом преимущественное внимание уделялось историческому роману (большинство монографий и статей посвящено именно этой теме), научно-фантастическому и автобиографическому жанрам. Современный социальный роман, к сожалению, редко становился предметом сравнительно-типологического исследования.

В предлагаемой работе мы хотим обратить внимание на признаки, охватывающие не столько область тематики, целевого задания, сюжетно-фабульных приемов, но и то, и другое, и третье в их совокупности, позволяющей увидеть преобладающую систему идейно-художественных средств того или иного произведения. Опыт истории советской прозы подсказывает, что в процессе многолетней эволюции постепенно сложились такие основные типы романов, как психологический, философский, публицистический и роман-эпопея.

Правда, в чистом виде их бывает трудно выделить. Как в русской классической, так и в советской прозе довольно редко тот или иной жанр выступал в строгих, застылых рамках эстетического канона. В отличие от западноевропейской традиции русскую литературу от Гоголя до Леонова характеризует «размытость», взаимопроникновение и взаимообусловленность различных видов романа. В наиболее значительных произведениях всегда можно обнаружить и психологизм, и публицистичность, и фило-

<sup>1</sup> Б. Рейзов. О литературных направлениях. «Вопросы литературы», 1957, № 1, стр. 87.

софское начало, хотя каждый раз эти качества преломляются очень своеобразно. Вот почему известной условностью страдает и предложенная нами классификация. Но она оправдана тем, что главные компоненты структуры произведения все же позволяют отнести тот или иной роман к определенному типу. Важно ведь установить не то, насколько хороша и полномочна та или иная терминология, а то, как идейно-художественное, целевое и тематическое задание воздействует на жанровую природу вещи и в конечном счете обуславливает ее.

## 1

Стремление воссоздать строго достоверную обстановку эпохи преобладало у романистов первых лет советской власти. В ту пору господствует хроникальность. Причинно-следственные связи либо не вскрываются, либо художник довольствуется памфлетно-публицистическими красками. Романисты на этой ступени развития художественной прозы еще не овладели искусством изображения внутреннего мира человека. При анализе чувств или мотивов поведения людей писатели, как правило, руководствовались устойчивыми, заранее заданными принципами.

Не успевал в романе или драме начала 20-х годов выйти к читателю или зрителю персонаж, как сразу же становилась очевидной его сущность. Социально-нравственные признаки передавались броско и схематично, мотивы поведения героя исчерпывались его принадлежностью к определенному классу. Так писали в 1918—1921 годах не только представители пролетарского искусства, но и их антагонисты.

На заре развития советской романистики ей была присуща, впрочем как и всем остальным видам искусства (кино, театр, живопись, музыка), прямолинейность, истоки которой следует искать не столько в субъективных свойствах художников, сколько в своеобразии переживаемого момента. Полутона, серые и розовые краски — все это ускользало из поля зрения, потому что и глаз творца и восприятие читателя в годы революции направлялись условиями ожесточенной классовой борьбы, в которой все было отдано либо красному, либо белому цвету. Передовая литература увлекала читателей социальной патетикой, романтикой страстей, горением публицистически обнаженной мысли. Здесь уж было не до «прорисовки» деталей, не до тонкостей психологической нюансировки ситуаций и образов. В таких условиях психологизм не мог не расцениваться как уступка консервативному мышлению художника и зачастую объявлялся разновидностью литературной реакции не только поклонниками пролеткультовских и лефовских теорий, хотя на деле подобные эстетические установки приводили лишь к примитивизации художественной формы: предельная конкретность бытовых эпизодов в подобных случаях нередко соседствовала с высокопарной декларативностью лозунгов.

Вместе с тем было бы антиисторично упрекать романистов тех лет (особенно авторов малой повести, в недрах которой накапливались многие достижения, пока еще в эмбриональном, неразвернутом виде) в упрощенности представлений о мире. Открыто ненавидя врага и столь же открыто становясь на сторону передовых сил, писатель подчинял своему идейному заданию и выбор художественных средств, начиная от композиции (резкая контрастность полярных лагерей) и кончая отдельными деталями портрета (синие блузы, железные челюсти, холеные руки, пенсне в золотой оправе, толстый живот). Вероятно, если бы прозаики первых лет Октября стали увлекаться тонкостями психологии, полутонами и оттенками при передаче накала классовой борьбы, их не принял и не понял бы тогдашний массовый читатель.

Однако со временем герои советских романов: простые люди, рабочие и крестьяне — предстают со страниц произведений как более сложные характеры. Происходит открытие внутреннего мира рядового человека. Появляется потребность не просто показывать действия революционных масс, но раскрывать запутанные социально-психологические коллизии, все многообразие индивидуальных характеров, словом, решать важнейшие исторические проблемы не только с точки зрения идеологической, но и с позиций новой нравственности и новой эстетики (руководитель и масса, семья и социализм, любовь и долг и т. п.).

Романисты все больше начинают убеждаться, что социальный роман может строиться на любой основе, в том числе и на семейной. Крупную роль здесь сыграло появление «Дела Артамоновых». Теперь писатели понимают, что вовсе не обязательно отождествлять идейное содержание с темой, ибо революция это не только шествия с красными штандартами или лихой сабельный удар, но и нравственное обновление личности. Так происходило постепенное возвращение к тому главному, чем сильна была русская и мировая романистика XIX века и что пролеткультовцы и футуристы отвергали под флагом борьбы за революционное искусство. В середине 20-х годов намечается поворот к углубленной учебе у классиков. Но, усваивая достижения психологического метода, советские писатели учитывали, что литература прошлого рисовала преимущественно процесс угасания, деградации, подавления личности, тогда как им предстояло показать нечто прямо противоположное.

Так по прошествии ряда лет мужает, становится более мудрой вместе со своим читателем и наша романистика. Теперь уже многих перестают удовлетворять батальные сцены гражданской войны, статичные характеры (как в том, так и в другом лагерях), построенные по одинаковой социологической схеме. Наступает пора спокойного и пристального изучения мира и людей, стимулировавшегося назревшей потребностью самопознания. От прозы в это время уже ожидают не просто точности воспроизведения классовых схваток на широких просторах полей, но прежде всего характеров, раскрытия внутренних мотивов поведения человека.

Как же это отразилось на структуре романа?

Если ранней романистике были присущи такие недостатки, как вульгарно-социологический схематизм («пролеткультовский» роман) и чрезмерная увлеченность бытом, своего рода «натурализм» (романы о крестьянстве), то произведения Д. Фурманова, А. Серафимовича, К. Федина, Л. Леонова, Ф. Гладкова и А. Фадеева 1923—1926 годов оказались свободными от подобных пороков. Романы этих писателей отмечены таким же своеобразием, как и таланты их творцов. Вместе с тем книги этих художников роднило многое: событийность в них была заменена социально-нравственной мотивировкой, хроникальность — историзмом, классовые ярлыки — анализом индивидуальной психологии, плакатность — мастерством светотени. Центр тяжести переносится с описаний обстановки на переживания, с диалогов — на внутренний монолог. В поле зрения романиста более полно включается все богатство реального мира от общественного фона до пейзажа и бытового интерьера. Природа вновь реабилитируется, пейзаж широко вводится в структуру произведения и, надо заметить, не только как «проявитель» человеческих настроений, но и как явление, имеющее самостоятельную эстетическую ценность.

В критике начинают широко обсуждаться творческие проблемы романистики, ее технология (сюжет, характер, роль и место детали, пейзаж и т. п.).

Поворот нашей романистики к индивидуальным человеческим характерам был обусловлен углублением гуманизма советской литературы.

Следовательно, не просто начинают приедаться какие-то ранее распространенные «приемы», не капризы литературной моды влияют на жанры, но более существенные социальные факторы.

«Города и годы» и «Барсуки», «Цемент» и «Разгром» — все это вещи очень разные, но тяготеющие к одному жанровому типу. Первые крупные произведения советской прозы явились и не могли быть ничем иным, как формой психологического романа, т. е. той разновидностью жанра, которая была глубже всего развита реалистической литературой прошлого и наиболее соответствовала переживаемому моменту. Если сравнить названные произведения с предшествующими романами 1918—1921 годов, то между ними выявится принципиальная разница, объясняемая не степенью талантливости («Два мира» и «Хулио Хуренито») написаны авторами, бесспорно обладающими значительным талантом), но самим типом анализа и формой повествования. От непосредственной батальности (В. Зазубрин) или броской памфлетно-плакатной публицистичности (И. Эренбург) совершился переход к углубленному анализу внутреннего мира человека.

Эволюция эта, в частности, запечатлелась в смене характерных заглавий романов, строившихся с таким расчетом, чтобы обнаженнее выявить полярную классовую символику («Два мира», «Волчьи тропы») или сильнее подчеркнуть шумно-трепещущее, красное, рдяное в революции («Огненный путь», «Огненный конь»). Поворот к психологическому методу связан с утверждением иного типа заглавий, более спокойных, «трезвых», сдержанно-драматичных, лишенных плакатной прямолинейности.

В романе Ф. Gladкова «Цемент» (название еще носит следы воздействия идей «Кузницы», но от методики романтико-пролеткультовского «Огненного коня» уже почти ничего не остается) имеется, к примеру, эпизод контрреволюционного мятежа. Нетрудно себе представить, как развил бы эту ситуацию пролеткультовский романист. Внешняя канва бурных событий, кровавые коллизии наверняка стали бы основой книги. Движение сюжета складывалось бы из бесконечных массовых сцен, атак, канонад, пожарниц, митингов и т. д. Разумеется, в «Цементе» этого мы не найдем, так же как не обнаружим этого и в романе Дм. Фурманова «Мятеж» (1925). Но зато весь набор подобных «приемов» легко отыскивается в одноименном романе С. Буданцева, вышедшем в 1923 году. Если в пору «Огненного коня» (1922) Ф. Gladков, очевидно, не ограничился бы коротким эпизодом, а сделал бы сцену мятежа одним из главных моментов, то сейчас эта история проходит по периферии сюжета. В центре внимания автора «Цемент» столкновения характеров, перипетии борьбы Чумалов — Бадьин и Чумалов — Клейст. Центр тяжести перемещается отныне в область, заповедную для пролеткультовской прозы. Ибо решающим для писателя становится теперь анализ душевных состояний, сложных и противоречивых психологических процессов.

От изображения массовых сцен, мощных манифестаций, индивидуализированных людских потоков предстояло перейти (с удержанием всего ценного, накопленного молодой советской прозой) к раскрытию исторически конкретных национальных характеров, вернув роману диалектику простого человеческого чувства. Этот новый метод изображения социологии через психологию повлек за собой преобразование всех основных элементов романной формы. Пришлось отказаться от прямолинейности композиционного построения вещи (как на плакатах первых лет Октября: «Дворцы и хижины», «Мы и они» и т. д.) и научиться художественно переплетать полярные классовые судьбы в единое целое сюжета; обратиться к изучению скрытых духовных импульсов и, значит, овладеть искусством подтекста. Но, пожалуй, труднее всего было выра-

ботать строй речи, эмоционально насыщенный стиль, способный передать тончайшие психологические краски.

На пути к овладению простой и благородной манерой письма решающее значение для советских писателей имело обращение к реалистическим традициям старой русской литературы. В обстановке всеобщей социальной ломки, крушения государственных и политических основ, под шум яростной нигилистической пропаганды пролеткультовцев, лефовцев и прочих претендентов на обладание универсальным философским камнем культуры нового общества был сделан смелый и дерзновенный шаг. Каждым из крупнейших романистов 1923—1926 годов почти одновременно и в то же время независимо друг от друга был открыт закон непрерывности традиций русской демократической литературы. И тотчас были отброшены и забыты недавние модернистские увлечения — рубленая или, наоборот, ритмическая проза, стилизаторство, орнаментализм (ранние повести К. Федина, Л. Леонова, А. Фадеева). Создатели первых советских классических романов выработали стойкий иммунитет против губительных воздействий футуризма, имажинизма, экспрессионизма и других модных «авангардных» течений XX века. Раз переболев корью «левых» экспериментов, они уже навсегда сбросили с себя пеструю шелуху модернистских исканий. В то же время такие романисты, как И. Эренбург и Б. Пильняк, не усвоив тогда еще нового мировоззрения, на всем протяжении 20-х годов так и не создали ничего значительного и подлинно современного.

В отличие от писателей-эпигонов (эпопея П. Романова «Русь», роман «Две войны и два мира» С. Малашкина) романисты-новаторы обратились к классической традиции, с учетом опыта М. Горького.

Трудности критического усвоения опыта классиков были весьма значительны. Вобрать органично и естественно это богатство оказалось по плечу немногим романистам. Даже передовое мировоззрение не убергло впоследствии от серьезного творческого спада тех художников, которые создали в начале 20-х годов удачные романы и повести, но не могли возвыситься до глубокого восприятия классической традиции. Не этим ли объясняются бесконечные метания В. Зазубрина, после «Двух миров» сумевшего написать лишь несколько очерково-физиологических повестей, а в 30-е годы выпустившего бесцветный роман «Горы»? Не здесь ли следует искать одну из причин известного спада и отдельных неудач в творчестве таких писателей, как Вс. Иванов, Ю. Либединский, Л. Сейфуллина, начавших столь блистательно свой литературный путь?

## 2

Во второй половине 20-х годов явственно оформляются черты крупного психологического жанра (не только в прозе и в поэзии, но и в драматургии, кино, живописи). На основе классических традиций и достижений метода социалистического реализма еще более дифференцируется наша романистика, возникают такие виды романов, как философский, сатирический, роман-эпопея. А в результате потребностей общественной жизни в начале 30-х годов складывается «антипод» психологического романа — публицистический роман.

Психологический жанр явился новым этапом в постижении самого процесса социально-исторического движения жизни в ее внутренних проявлениях. Романист отныне не претендует на охват грандиозных фронтов сражений. Личная судьба человека, а не описания действий армий, классов и государств выступает на первый план. Отдельный человек становится носителем идеи социального и государственного, частная судьба осмысливается в свете общих законов истории. Естественно, что все это

вызывает коренные преобразования в области эстетики, захватывая прежде всего сферу индивидуализации и типизации характеров.

Середина 20-х годов — это период вызревания и становления советского психологического романа. Конец 20-х и начало 30-х годов — это рубеж, с которого начинаются длительный расцвет и широкая дифференциация реалистического романа на основе достижений психологического жанра.

Но, как обычно случается в моменты, когда какой-либо жанр становится популярным, немедленно появляются ловкие или неумелые подделки под него. Пока принципы и приемы еще только вырабатываются, они в руках открывателей и больших мастеров. Но, раз появившись, они становятся достоянием широкой массы беллетристов и под их пером нередко дискредитируются. Так случилось и на переломе 20—30-х годов (особенно характерные образцы — романы Вл. Бахметьева и Ю. Либединского, практика перевальцев).

Хотя перевальцы и прикрывали свою идейную дряхлость покрывалом романтики, сентиментальным пейзажем, они не в силах были создать что-либо значительное и новое. Перевальский роман с его усадебным эпигономством уже по форме напоминал разношенный башмак до-революционной «психологической» прозы («На винограднике» Н. Зарудина). Эта линия в романистике с ее идейным и формальным архаизмом вскоре совсем выдохлась.

Естественно, что подобные искривления и архаические излишества вызвали отрицательную реакцию. Однако критики психологического романа смешивали нередко два элементарно различных понятия: психологизм как метод реалистического раскрытия человеческого характера (к какому бы лагерю ни принадлежал герой) и мягкое, сострадательное, извинительное описание душевного состояния и рефлексий противника. Так, под флагом борьбы с «замкнутым психологизмом» они предают анафеме развитую форму психологического романа (например, в творчестве Л. Леонова). Более того, все чаще раздаются голоса литераторов (лефовцы, конструктивисты), пытавшихся доказать неспособность романа отобразить течение новой жизни. Отсюда призывы «распатать», «взрывать» традиционную форму романа, используя опыт «революционного» Дос Пассоса. Отсюда неумеренные похвалы в адрес будто бы новаторских книг «Три измерения» Н. Огнева и «Время, пространство, движение» Л. Никулина, явивших миру образцы «взрыва» романной формы. В качестве избавления от крайностей психологического метода рекомендуются приемы «объективного реализма» и как конкретная его реализация — документальные жанры.

Человек и документ, человек и социально-экономический фон, люди и вещи уравнивались в правах у создателей «объективного реализма». Более того, люди и их судьбы оказывались задавленными и вытесненными описаниями «комплексов событий». Человек низводился до детали материальной обстановки. Фабула, сюжет, интрига — все это изгоняется как прием искусственного литературного построения и заменяется изложением простой логики факта. Композиция произведения не строится, а замыкается в рамках естественного протекания процесса в определенный отрезок времени. Рождается сухой, математически выверенный, безэмоциональный стиль.

В основе большинства антипсихологических установок (не считая выстулений против эгоцентрического искажения мира экспрессионистами и модного среди некоторой части беллетристов выпячивания биологии подсознательного) лежала не очень гуманная идея. А именно: исключение человека и человеческой психики, всего, что в ней совершается, из сферы наблюдения и изучения, и это в тот момент, когда происходит интенсивный рост индивидуальности. На долю писателя оставалось лишь

проследить производственно-организаторские функции, течение сугубо «объективных» процессов, не окрашенных чувствами и мыслью их творца.

Эмпиризм как основа постижения жизни и репортаж как средство ее изображения — вот два кита, на которых стояла такого рода литература. Вот почему лефовцы — эти перелицованные пролеткультовцы конца 20-х годов — выступали против «беллетристизма», ратовали «за предельное огазетчивание работы писателя».<sup>2</sup> В лучшем случае им удавалось передавать движения массовидных толп, но никак не создавать типические характеры. Следование эстетике монтажа документов привело к недолгому торжеству очерково-публицистических книг, пока не наступило охлаждение к поверхностному содержанию этой гибридной романистики.

Однако в лучших своих достижениях публицистический роман — это жанр, который, безусловно, сыграл прогрессивную роль. В эпоху наступления социализма по всему фронту, как и десять-двенадцать лет назад, необходимо было прославить человека активного действия. А это значит, что арсенал психоанализа предстояло дополнить новыми художественными средствами. При этом психологизм не отмирает, как это будет видно на примере философского романа; некоторые свойства его, безусловно, сохраняются, но уже в преобразованном виде.

Основное различие между психологическим и публицистическим романами определяется не темой и не формой какого-либо предпочтительного сюжета. Ибо и в том и в другом случае могут быть с успехом использованы одни и те же фабулы. Следовательно, сущность жанра обуславливается не только морфологическим строением, как это имело место в формалистической эстетике, выведившей отсюда свои окостеневшие «законы» литературных видов, но прежде всего типом взаимосвязи идейно-смыслового и структурного в произведении. Важное значение в определении жанровых особенностей романа принадлежит также форме повествования, т. е. тому, как соотносятся в художественном целом образы и личность автора. И, наконец, третьим слагаемым при классификации романа является своеобразие принципов индивидуализации и типизации. Только совокупность этих трех признаков обеспечивает необходимую полноту анализа жанровой природы вещи.

Романист-психолог все передоверяет объективированным героям. Из их автономно и как бы независимо от авторской воли существующих судеб и складывается, как известно, сюжет произведения.

В публицистическом романе движутся параллельно, своеобразно переплетаясь, две сюжетные линии. Одна состоит из художественных образов, и здесь преобладает момент событийный. Другая формируется личностью самого автора, и здесь доминирует публицистически-типизирующее начало. При этом могут быть самые различные формы взаимосвязей между ними (у Эренбурга иная, чем у Ясенского, а у Павленко и Горбатова отличная от первых двух), но сам тип повествования остается неизменным. Герои в публицистическом произведении менее активно организуют сюжет, чем в психологическом романе. И это понятно, ибо от художественных образов отбирается часть содержания и в лирико-публицистической форме сообщается читателю. Основные историко-социальные обобщения эпохи преподносятся от имени автора. Образы приобретают неизбежно более (у Павленко, Горбатова) или менее (у Эренбурга и Ясенского) иллюстрирующий, точнее демонстрационный смысл.

Редкий образ у художников-публицистов становился характером, ни один характер так и не стал типом. Такое существенное качество романиста-психолога, как умение давать историю развития (или раскрытия) характера, в известной мере проявилось лишь в романах Эренбурга и Ясенского. Ни Павленко, ни Горбатов 30-х годов не рисовали характер

<sup>2</sup> «Новый леф», 1928, № 10, стр. 2.

в развитии, заменяя анализ психологии более или менее развернутой демонстрацией вполне сложившихся, стабилизировавшихся в определенном статическом состоянии человеческих свойств. Отсюда нагнетание всевозможных количественных факторов, множество однородного материала вместо углубленного анализа одного факта. Внешняя динамика перемещений чрезмерно непоседливых героев призвана была заменить их внутреннюю духовную эволюцию.

В архитектонике публицистического романа господствует принцип панорамирования с его специфической формой соотношения частного и общего. Художественные образы не имеют при этом сколько-нибудь подробно развернутых индивидуальных черт, они лишь оттеняют общие социально-профессиональные признаки. А главное, их индивидуальные качества неизбежно приобретают своеобразный типологический характер. Даже в том случае, если герой наделялся конкретными особенностями, они все-таки имели довольно внешний характер (рабочая кепочка Кольки Ржанова, красная косынка Маши Полозовой, трубка американского инженера Кларка и т. п.). Аллегоричность образов объяснялась сознательно выбранной авторской позицией. Ибо именно аллегория позволяла выразить в художественно-публицистической форме значительное идейное содержание.

В психологическом же романе торжествует принцип живописной картины. Общее раскрывается через неповторимо индивидуальное. Автор, как актер, умирает в образе. Это не значит, что у романистов-психологов не используются отдельные приемы, характерные для социально-публицистического романа. Например, у К. Федина в автобиографии к шеститомному собранию сочинений можно встретить выражение «образ времени». Писатель признается, что его постоянным стремлением было «найти образ времени и включить время в повествование на равных и даже предпочтительных правах с героями повести».<sup>3</sup>

Как понимать это авторское признание? Почему такого рода деклараций не делали ни Фадеев, ни Gladков, ни Шолохов, ни Леонов, хотя все они говорили о желании быть современными и были очень современны? По-видимому, разгадка этого явления заключена в том, что у Федина иначе, чем у других романистов-психологов (на это указывает и сам автор), соотносятся «образ и давление времени» (*И. С. Тургенев*) и основные характеры. Стремясь компенсировать схематизм и эскизность, т. е. известную художественную ущербность образов революционеров в первых трех романах — Курта Вана, Ростислава Карева, Сергеича — людей, которые собственно и выражали с максимальной полнотой приметы нового времени, Федин ищет некий «образ времени». Музыка времени, ритмы времени — все это находит выражение вне художественного образа, иногда передается самой фактурой произведения. Будь то сложная, сбивчивая композиция «Городов и годов», как бы воплотившая сложность, запутанность первых лет революции и гражданской войны; либо отвлеченно трактуемая тема трагедийности искусства в бурные эпохи социальных катаклизмов («Братья»); либо несколько общо передаваемый энтузиастический пафос первых пятилеток во второй части «Похищения Европы», пафос, затрагивающий лишь в малой мере главных героев этого романа, запутавшихся в сетях традиционного любовного треугольника.

В этой связи надо также заметить, что наиболее художественно впечатляюще и психологически разносторонне раскрыты Фединым герои типа Андрея Старцова, Никиты Карева, Филиппа ван Россума, т. е. люди, либо идущие окольными тропами к революции, либо представители враждебного ей лагеря.

<sup>3</sup> Конст. Федин, Сочинения в шести томах, т. I, Гослитиздат, М., 1952, стр. 18.

У Гладкова, Фадеева, Шолохова, Леонова (начиная с «Соти») дело обстояло иначе. Именно эти художники образ нового человека создали средствами глубоко психологического искусства. Вот почему им не понадобилось дополнительного, существующего вне и независимо от персонажей «образа времени». Время проходило прямо через души героев их романов.

Исключение у писателей-психологов становится правилом для художников-публицистов. Романист такого склада создает обобщенные образы времени либо в форме публицистических отступлений (Эренбург, Горбатов), либо посредством «объективированных» пауз, но опять-таки вне основных образов произведения (Б. Ясенский). Характерно, что общая тональность вещи (мажорно-лирическая у Ясенского, Павленко, Горбатова; иронически-насмешливая у Эренбурга) в данном случае определяется самим автором, а не системой художественных образов.

Романисты-публицисты имели нрав наступательный. Они активно воздействовали на читателя, стремясь всеми силами подчеркнуть и выявить свою авторскую позицию. У одних это достигалось посредством броских ассоциаций и парадоксов, не только понимаемых как важнейшие элементы стиля, но и как слагаемые композиции (Эренбург), у других — чередованием завлекательно-авантюрной фабулы и страстных социально-политических отступлений (Ясенский), у третьих — путем напряженного лирико-взволнованного монологического повествования (Горбатов). Но каждый из этих писателей мог бы сказать словами И. Эренбурга из его «Книги для взрослых» (1936): «... Я говорю за моих героев; страницы романа я заполняю моими рассуждениями; как чересчур нервный режиссер, я готов выбежать на сцену, не считаясь с ходом действия».<sup>4</sup>

Именно отсюда и проистекают многие отличия романа публицистического от психологического. Уже сама манера героя ходить или брать предметы, высказываться о капризе ребенка или поведении политического деятеля, функции монолога или несобственно-прямой речи имеют в системе того или иного вида романа свою специфическую окрашенность.

В публицистическом романе явственно намечается отход от организованного сюжета и возвращение к преодоленной уже, казалось, нашей романистикой эпизодичности. Но это не механическое повторение принципов раздробленного событийно-фактографического повествования первых лет советской прозы, а нечто иное: попытка постичь и по-новому отобразить закономерности эпохи социалистического строительства. Необходимо учитывать (и современники это отлично понимали), что главные достижения советского психологического романа связаны с осмыслением темы гражданской войны. Гражданская война на протяжении 20-х годов оставалась основным мерилем ценности человека. Местом, занимаемым личностью в эпоху гражданской войны, измерялось ее достоинство на много лет вперед. Посредством темы гражданской войны познавался человек, определялось его значение в современном мире. Вот почему эта тема была остро актуальной.

Конец 20-х годов выдвинул уже другое мерило — стройку, труд. Многие еще топтались на месте, не понимая того, что с разворотом социалистического строительства тема гражданской войны становится достоянием истории. Во всяком случае, в ее батальном, информационно-описательном варианте. Естественно, что авторы книг о социалистическом строительстве уже не могли использовать в своих произведениях метод психологического анализа, закрепленный в лучших романах о вчерашнем, без существенных дополнений и изменений. Отсюда их обращение к опыту очерково-публицистических жанров. Очерк в конце 20-х — начале

<sup>4</sup> Илья Эренбург. Книга для взрослых. «Советский писатель», М., 1936, стр. 14.

30-х годов способствовал сближению романа с современной темой. На первых порах читатели даже мирились с элементами очерковости в романистике, принимая это как одну из форм разведки нового. Тогда еще не придавали значения тому факту, что некритическое следование очерковой манере рассыпало психологический роман.

Построение романа в виде монтажа эпизодов, а не в форме последовательного раскрытия эволюции характеров, типично для романистов-публицистов — Эренбурга, Павленко, Горбатова. Причинная связь между историческими событиями и переживаниями героев, между отдельной личностью и коллективом, между частной судьбой и общественно-исторической необходимостью передается своеобразно. Форма эпизодов позволяет эскизно наметить то, что менее интересует такого автора (частные судьбы), но зато помогает шире развернуть общую панораму эпохи и выявить свое личное отношение к событиям. Сцепление между главами осуществляется не по закону психологических ситуаций, а по принципу социально-политических ассоциаций, более удобному для публициста.

Следовательно, форма развертывания романа как движение ситуаций заменяется чередованием фрагментарных эпизодов. Если в ситуации герой предстает в самодействии, сам формируя сюжет, то для публициста важно ввести в ход сюжета свою волю, свое мнение и выразить все это лично, а не через посредство персонажей. Поэтому и избирается такая форма подачи материала, при которой личность автора не исключается, но, наоборот, вводится в архитеконику произведения наравне с основными героями.

Несомненно, в публицистическом романе осуществляется иной тип взаимосвязи социальной среды и характеров, нежели в романе психологическом. Но здесь иной не только тип связи. По-другому изображается прежде всего сама социально-бытовая обстановка и сами характеры. У романистов-психологов обстоятельства, как известно, раскрываются через характеры, тогда как у романистов-публицистов обстоятельства могут иметь и самодовлеющее значение. Анализ общественных отношений людей, среды здесь дается от имени автора, но в то же время эти художественно-публицистические этюды органически входят в повествование, поскольку сам автор является действующим лицом произведения.

Идейное и эмоциональное начала героя публицистического романа соотносятся в его натуре иначе, чем у персонажа романа психологического. Художник-публицист идейную насыщенность содержания доводит до таких размеров, что на долю душевных переживаний, волнений и чувств остается уже немного. Не случайно герои Ясенского, Горбатова, Павленко выявляют свою сущность не опосредованно, через любовь, отношения в быту и т. п., а непосредственно, прямо в сфере общественно-политических контактов. Они соотносятся со своим веком не строем чувств, а прежде всего строем идей, открыто выражая свою классово-идеологическую позицию и третируя мир эмоций как нечто сентиментально-слякотное, второстепенное, отвлекающее от служения революции.

В результате характер во всей полноте и многосторонности его жизненных проявлений не получался, перед читателем скорее представала олицетворенная идея. Однако было бы неверно не видеть и некоторых преимуществ у героев, созданных посредством таких приемов. Несмотря на недостаточную объемность этих фигур, на их неполноту с точки зрения идейно-чувственных начал, на известную их аллегоричность, а может быть, именно благодаря этим качествам, в момент своего появления образы художников-публицистов воздействовали, как показывает бытование романов «День второй», «Человек меняет кожу», «Мое поколение», «На Востоке», подчас с силой боевого плаката. Они оказывались действеннее, нежели многие герои, чьи образы разрабатывались художниками по всем

правилам психологического жанра. Правда, их влияние ограничивалось меньшим сроком, но зато отличалось большей интенсивностью.

Б. Ясенского, Б. Горбатова, П. Павленко роднило и сближало неприятие будничности, обыденности, бестемпераментности в мыслях, желаниях, поступках. Они брали людей ярких страстей, четких позиций, мятежных духом и на всю жизнь заболевших «охотой к перемене мест». Идеивая напряженность исканий, принципиальность убеждений, неутолимая жажда действия, пылкость и бескомпромиссность поступков этих героев возвышали их в глазах читателей, особенно молодежи, своей романтикой, обжигали горячим дыханием политики, ставшей как никогда близкой сердцам людей. Были своя красота и свое обаяние у несколько грубовато-прямолинейных и одноплановых героев книг писателей-публицистов. Пусть их произведения волновали и будоражили не столько драматизмом страстей, сколько схваткой идей. Но ведь для современников и это было важно, ибо революция научила придавать главенствующее значение именно идейной позиции человека, отбрасывая все прочее как мелочь и ветошь. В этом сказывалась известная ограниченность эмоционального спектра человеческой натуры, но она была исторически обусловлена переживаемым моментом и потому являлась исторически необходимой.

### 3

Создание новых, неповторимых человеческих характеров, отдельные из которых могли претендовать на роль более широких социальных обобщений, — важнейший итог развития психологического романа в 20-е годы. Однако крупных социальных типов, могущих встать вровень с творениями мировой классической литературы, получить мировой резонанс (не в качестве книг наиболее даровитых художников, а именно как воплощения национальных характеров) создано еще не было.

Психологический роман показывал человека с креном в социально-нравственную сторону (что было естественно и закономерно после гипертрофии собственно идеологического в ранней прозе), а романисты-публицисты, стремясь ярче и непосредственнее передать эпохальное в содержании личности, раскрывали ее в основном с политической стороны. И только десятилетие спустя после Октября наступило время более развернутого и полного осмысления пережитого. На переломе 20—30-х годов романистикой начинают решаться не только нравственные или политические вопросы, но все явственнее намечается переход к синтезу узловых проблем века: человек и история, человек и новая эпоха во всей сложности и многообразии ее конфликтов, во всей глубине ее моральных и политических аспектов.

В романе вплоть до конца 20-х годов преимущественное отражение находил драматический конфликт внешних или полярно-классовых социальных сил. Конфликт старого и нового внутри человеческой души, в 20-е годы только прокламированный, в 30-е годы становится основным содержанием романистики. Причина этого ясна, ибо борьба со старым приобретает более решительные формы, лозунг вытеснения и ограничения буржуазных элементов заменяется лозунгом ликвидации буржуазии как класса. Насущной задачей становится проникновение в самые тайники человеческой души, ибо сам конфликт переносится с полей военных сражений внутрь отдельной личности.

В произведениях первой половины 20-х годов уже имело место рассмотрение диалектики души, но в пределах статического, не меняющегося характера, а если эволюционирующего, то только в сфере общеклассовых понятий и представлений. Теперь же предметом пристального изучения становится тонкая духовная организация человека, медленно

или быстро идущего не просто к принятию новых идеологических принципов, но вырабатывающего совершенно иные, чем прежде, формы жизнестроения, нравов, быта. Если прозаиками 20-х годов были найдены и показаны некоторые основные черты рождающегося человека, то романисты 30-х годов, опираясь на накопленный художественный опыт Фурманова, Гладкова, Фадеева, сумели раскрыть характер этого человека во всей полноте новых общественных отношений.

На этих путях нашим писателям пришлось преодолевать два крупнейших недостатка романистики второй половины 20-х годов. Один из них состоял в сильном воздействии натуралистических тенденций. В прозе таких писателей биологическая причинность явно доминировала над социальной. Как реакция на произведения натуралистов возник вульгарно-социологический метод, представители которого проповедовали классовый фатализм.

Оба названных течения смыкались в одном. Романисты как того, так и другого направления, но каждый на свой манер, не умели передавать диалектику социального и индивидуального, частного и общего. Одни живописали «естественного», «реального», «живого» человека, забывая о сформировавшей его социальной среде. В других случаях удавалось дать суммарное представление о среде, но люди при этом выглядели безжизненными схемами.

В 30-е годы в творчестве прозаиков утверждаются и побеждают диалектически-противоречивые формы взаимосвязей человека и общественной среды. При этом проблема «характер и обстоятельства» решается по-разному, с различной степенью обобщения и воздействия. Так, на основе достижений психологического жанра и ранних образцов публицистического романа («Мятеж» Дм. Фурманова) появляются сначала первые всходы, а потом и зрелые плоды советского философского романа и романа-эпопеи.

В 30-е годы наряду с продолжающимся критическим усвоением традиций классической прозы и прежде всего наследия Гоголя, Толстого и Достоевского усиливается творческий интерес к передовой западноевропейской романистике XX века. Начинается качественно новый этап, характеризующийся дальнейшим развитием художественных принципов, выработанных советской литературой 20-х годов.

Содержание психологического романа первой половины XIX века нередко сводилось к изображению внутреннего мира человека, отъединенного сословными или усадебными рамками от социально-политической жизни. Такого рода произведение неизбежно тяготело к семейно-бытовому жанру так называемого «закрытого романа».<sup>5</sup> Л. Н. Толстой в «Войне и мире» сумел объединить основные разновидности крупной прозаической формы (полифония красок философского, исторического, семейно-бытового и других видов романа). На первых порах в советской романистике объективно получалось так же, как и в творчестве Л. Толстого, т. е. происходило смешение признаков эпического, философского, семейно-бытового жанров (А. Серафимович, Ф. Гладков, А. Фадеев и др.). Рамки семейно-бытовых отношений были сломаны эпохой, и это нашло свое отражение в нашей романистике.

Однако период ее синкретического состояния продолжался недолго. Начиная со второй половины 20-х годов все явственнее сказываются процессы дифференциации, складываются такие типы романов, которые различаются между собой уже не столько тематически, не предпочтительной формой фабульного действия, а более существенным комплексом идейно-целевых и структурных признаков.

<sup>5</sup> См.: А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопеи. «Советский писатель», М., 1958, стр. 4.

В новый период получают иную, еще более сложную и углубленную трактовку многие старые жизненные проблемы, рельефнее выступает в прозе тема интеллигенции. В конце 20-х—начале 30-х годов, как известно, в среде интеллигенции совершается перелом: от настроений большей или меньшей обособленности она приходит к принятию советской действительности. Эта эволюция совпала по времени с усложнением, усовершенствованием психологического метода, романистика получила возможность глубоко и всесторонне осветить этот процесс. И она его осветила. Именно здесь в первую очередь следует искать социально-исторические предпосылки нашего философского романа.

Разумеется, было бы неверно возводить глухую стену между романом психологическим и философским, поскольку пограничные области скрадываются здесь целой гаммой переходов. Виднейшие наши романисты не могли не отразить и действительно отразили в той или иной форме интеллектуальные искания своего времени. Да и художественные произведения собственно философского содержания мало отвечали нашей национальной традиции и потому не получили такого распространения, как в некоторых других европейских литературах с их интересом к рациональной мысли. И все же творчество Леонова 30-х и последующих годов дает полное право говорить пусть об очень специфическом, но целостном жанре философского романа в советской литературе.

Своеобразие Леонова-романиста трудно понять, не учитывая развития философского романа в западноевропейской литературе XX века, и в частности творчества Анатоля Франса («На белом камне» — 1905, «Остров пингвинов» — 1908, «Восстание ангелов» — 1914) и Томаса Манна («Волшебная гора» — 1924, «Лотта в Веймаре» — 1939, «Доктор Фаустус» — 1947). А. Франс и Т. Манн стремятся передать не столько чувство, сколько мысль героя. Этому заданию подчинены основные компоненты романа от композиции и сюжета до деталей портрета и внешней обстановки. Углубление аналитичности в романе достигается за счет резкого уменьшения фабульного момента. В основе сюжета — не чувства и страсти, а столкновения философских взглядов и убеждений. Жизнь героев сводится к минимуму действия, внешняя среда ограничивается либо пышным, но стилизованным историческим декором (А. Франс), либо скудными, однообразными пределами санаторной или кабинетно-ученой обстановки (Т. Манн). И в этой несколько условной, несколько экзотической среде разворачиваются блестящие прихотливым многообразием форм, переливающиеся всеми оттенками эрудиции и иронии диалоги или внутренние монологи словоохотливых мыслителей. Одним из распространенных приемов в философском романе является также частое использование формы лекций и бесед, причем не как вставных эпизодов, а в роли структурообразующих моментов, органично входящих в архитектуру произведения, проясняющих и углубляющих его основную тему.

Обосновывая право художника-философа на углубленный интерес к внутренним процессам рационального и интуитивного в душе человека, Т. Манн разрабатывает свою эстетику. Здесь утверждается иное соотношение частного и общего, чувственного и рационального, детали и образа, чем принято в обычном психологическом романе. В одном из полемических выступлений, написанном задолго еще до «Волшебной горы», есть такое характерное авторское признание: «Все объективное, все присвоенное и лубочное относится исключительно к живописному, к маске, к жестам, ко внешнему, представляющемуся характерностью, вещественным символом, как еврейство Шейлока, чернота Отелло и жир Фальстафа. Все остальное — а остальное почти все — субъективно, является интуицией и лирикой, принадлежит знающей и всеобъемлющей душе художника. И вот, когда дело идет о портрете, о снимке, — как, разве то.

что я называю субъективным углублением данной действительности, не освобождает этого действия от всего произвольного и узурпаторского?»<sup>6</sup>

В этой же статье Т. Манн говорил о «внутреннем слиянии воедино» писателя и его модели, подчеркивая мысль о том, что действующие лица произведения, как бы враждебно они ни были противопоставлены друг другу, являются «эманациями творящего „я“ художника». Своему убеждению немецкий писатель остался верен во всей последующей творческой практике. Вот почему, характеризуя манеру философского повествования Т. Манна, можно сказать примерно то же, что заметил А. В. Луначарский по поводу романа А. Франса «На белом камне»: «... Ан. Франс разбивает сам себя на четыре или пять ведущих диалог лиц, чуть-чуть только их индивидуализируя, давая им чуть-чуть разные оттенки своей же мысли, в конце концов диалогической формой преподает читателю уроки своей житейской мудрости».<sup>7</sup>

У Томаса Манна социально-типическое выявляется не столько через чувства неповторимо-индивидуального человека, сколько непосредственно в сфере рационального. Это придает особый отпечаток стилю «Волшебной горы» и «Доктора Фаустуса» с их аскетически-сдержанным воплощением материальной, физической среды, в которой обитают герои, и почти полным отсутствием портретных характеристик. И тем более контрастно на фоне медлительно-медитативной формы (чему способствует особая напряженность содержания) выступает интеллектуальность этих книг. Люди, окружающие главного героя, делятся на туповатых, ограниченных существ и носителей высокого человеческого знания, отшлифованного столетиями работы европейской мысли. Первых он только терпит. Вторым — интеллектуальной элите — отдано все и прежде всего его тонко чувствующая душа.

Отличие героя Т. Манна от персонажей психологических романов состоит в том, что у этих последних философские мысли могли навевать лишь «возвышенные» или необычные явления и случалось это крайне редко, спорадически. У Ганса Касторпа («Волшебная гора») любой предмет, попавший в поле зрения, может послужить толчком к долгим раздумьям и философским тирадам.

Это и понятно. Если в психологическом романе философия, как правило, в подтексте, герой говорит о самых обычных вещах, а в читательском сознании рождается обобщенная картина мира, то в романе философского типа положения науки о всеобщих законах движения и развития природы, человеческого общества и мышления переданы самим авторским текстом. Вот почему первый характерный признак произведения такого рода — обилие афоризмов и парадоксов, исторических и мифологических реминисценций, остроумных сопоставлений и сравнений. При этом не только в авторской речи, но и в устах героев. В частности, у Т. Манна даже простоватый немецкий офицер высказывает такие глубокие изречения о времени и музыке, их взаимосвязанности и взаимопроникновении, которые в пору мыслителю.

Все же суть дела не в стилистике и манере повествования. Если бы все только этим ограничивалось, то, пожалуй, не стоило бы говорить о каком-то особом типе романа. Главное в другом: структурные компоненты произведения заметно видоизменяются. Обратимся к философским романам Вольтера или Франса, Т. Манна или Л. Леонова: везде мы увидим, что любовная интрига играет роль несущественную, ее значение ослаблено, если она вовсе не исключена. Характерным, например, для

<sup>6</sup> Томас Манн, Собрание сочинений, т. VI, Гослитиздат, Л., 1938, стр. 151—152.

<sup>7</sup> А. Луначарский. Творческий лик Анатоля Франса. В кн.: Вечера рассказа А. Я. Закушняка. Восстание ангелов. Композиция текста по Анатолю Франсу. «Academia», Л., 1927, стр. 13.

эволюции Леонова является то обстоятельство, что момент сердечного влечения как важное звено сюжетного действия резко умалывается в «Скутаревском», «Дороге на океан» и «Русском лесе» по сравнению с ранними социально-психологическими романами. То же самое можно сказать и о творческом пути Т. Манна от «Будденброков» (1901) к более поздней «Волшебной горе».

Сюжеты в романах А. Фрапса и Т. Манна статичны, удивительно тиходны. Бесконечные диспуты и размышления, поединки идей. Предметом исследования являются не столько люди как неповторимые индивидуальности, сколько жизненные явления, взятые в их самом широком смысле. Отсюда страдательный характер даже самых активных, яростно спорящих персонажей Т. Манна. Они делаются рупорами и проводниками авторских идей, не становясь, впрочем, от этого бесплотными. Учительный характер, присущий публицистическому роману, еще более типичен для философского, но здесь он проявляется уже на новой, более высокой ступени.

В философских романах Л. Леонова ярче выражен процесс закономерного-естественного внутреннего развития героев. Словесно-интеллектуальные поединки стоящих по разным сторонам барьера героев дополнены развернутым анализом их чувств и помыслов. Л. Леонов, в противоположность Т. Манну, дорожит емкой деталью и, можно сказать, не пренебрегает и «вещественным символом». Философский спор не только затрагивает расклад леоновского героя; в романе высокой интеллектуальностью проникнуто все: от тайников души до пуговиц на платье. Все ввергнуто в мощный водоворот идей и чувств, ничто не остается в стороне. В этом смысле Леонову ближе критически усвоенная манера Достоевского с его «молекулярным рассмотрением человека» и искусством «логарифмирования», когда «одна деталь может включить очень много».<sup>8</sup>

Новое социальное содержание эпохи, ее демократизм обуславливают иные эстетические качества произведений советского художника. В отличие от несколько созерцательного, медитативного и, по существу, пассивно-выжидательного состояния героев философских книг Т. Манна персонажи леоновских романов не только тончайшие психологи, вдумчивые наблюдатели, эрудиты и гуманные мыслители, но и борцы, т. е. люди, сочетающие напряженную работу ума (возьмем ли мы ученых Скутаревского или Вихрова, простого мужика Фаддея Акишина или бапщика Черимова) со столь же энергичным действием. И не только в сфере любви, этого извечного человеческого чувства, но прежде всего на общественно-профессиональном поприще.

Интересно, например, проследить, как у Леонова параллельно с темой возрождения профессора Скутаревского так же интеллектуально насыщенно решается, например, тема очищения Матвея Черимова. Этот несколько экзотический обладатель черной как смоль бороды — мудрец и философ, — к которому ходил на философские рандеву Скутаревский, эволюционирует от эгоцентриста-изгоя, нравственного изоляциониста до подлинного общественного деятеля. Подобное переключение нравственно-философской темы в социально-политический аспект, неизменно подчеркивающий мотив духовного возрождения и возвеличения человека, — характеристическая черта Леонова не только как автора «Скутаревского», но и всех последующих его философских романов.

Именно здесь проходит водораздел между создателями крупнейших западноевропейских философских романов XX века и Леоновым. У А. Фрапса или Т. Манна проблема социального возрождения решается либо отвлеченно, на нравственной основе (судьба Ганса Касторпа), либо утопически («На белом камне»). Чаще же она снимается, заменяясь

<sup>8</sup> Л. Батъ. Леонид Леонов о литературном труде. (Из бесед с писателем). «Вопросы литературы», 1960, № 2, стр. 186.

традиционной темой литературы критического реализма — темой распада и деградации человеческой личности.

Появление «Русского леса» (1953) ознаменовало дальнейшее развитие характерных национальных черт в нашем философском романе. В отличие от западноевропейской традиции здесь интеллектуальные искания пронизаны (как и у Достоевского, но совершенно в ином плане) мощным нравственно-этическим началом. Сердечная боль не столько за лес, сколько за человека. Патриотизм, слитность с родной природой, гармония и цельность человеческой натуры, чистота и преданность, радость отдавать противостоят в «Русском лесе» бесчеловечности, своекорыстию, жадности, жизни не по средствам, отпущенным как природой (Грацианский), так и историей (вся линия классовых противников от Кнышева до немецко-фашистских захватчиков).

Романы Леонова 30—60-х годов философичны, но не обнаженно рационалистичны, как у Вольтера и Франса. В философских повестях и романах этих писателей история одевалась в нарядный литературный костюм, освещалась точной логикой ясного французского ума.

Чернышевский и Герцен в своих философско-политических романах сбрасывают исторические и литературные украшения, но они не освобождаются от сильного воздействия рационализма. Дух Просвещения, влияние просветительских идей накладывают свой отпечаток на их произведение.

Природа интеллектуальности философских романов Леонова иная, чем у русских просветителей и Т. Манна. Не век Просвещения, а своеобразно преломленные традиции Ренессанса с его интересом к живой плоти, сочной фактуре, скульптурности и как бы узловатости стиля — вот что ближе Леонову. Он стремится к «чистой», так сказать, пушкинской прозе, в которой просветительская тенденция была бы скрыта и в то же время как бы светилась изнутри.

У большинства советских романистов-психологов, даже таких крупных, как Гладков и Федин, можно выделить некоторые ведущие темы их творчества, например тему труда, проблемы семьи и воспитания, тему искусства и т. д. При этом все это были для своего времени вопросы важные и неотложные.

Труднее произвести такое рассечение у Леонова, ибо темы его отличаются несравненно большей широтой и универсализмом. Скажем, детально развитой темы искусства или «образа времени», как у Федина, мы не найдем. Зато через все творчество Леонова пройдут мотивы: человек, живущий красиво (Потемкин, Скутаревский, Курилов, Вихров), и человек, живущий сорно (от Гоголева, через Похвиснева до Грацианского), проблемы жизни и смерти, места и роли человека на земле. Своеобразие психологического метода и жанра леоновского романа обусловлено и особым предметом его творчества. Широким поэтическим видением мира Леонов родствен Шолохову. При этом леоновские герои получают дополнительную философскую, как говорят металлурги, «присадку», а у Шолохова погружаются в безбрежное море эпоса. Леонов вместе с Шолоховым, но отличными от этого гиганта путями, возвысил в своем творчестве понимание истории со степени социологии и психологии на степень философии.

#### 4

Некогда прогресс человеческой мысли состоял в том, что история выделялась из эпоса. История стала во времена Геродота и Фукидида самостоятельной наукой, специальным предметом гуманитарного знания.

Что же касается эпоса, то он, перестав существовать в гомеровском виде, не исчез бесследно. Сначала возникли драматургические и лири-

ческие формы поэзии, а затем и роман. Развитие романа в позднегреческую эпоху, а потом и в средневековье проходило под знаком все большего удаления от реально-исторической канвы.

Встреча истории с романом совершилась по-настоящему лишь на заре XIX века (первоначально в несколько внешне использованных одеждах вальтерскоттовских романтических героев, а позднее в глубоко реалистической трактовке характеров «доктором социальных наук» Бальзаком). Однако, за исключением «Войны и мира», эпических полотен ни до, ни после этого произведения в буржуазную эпоху создано не было.

Возможно, читатели позднефеодальной и раннебуржуазной Европы XVII—XVIII веков и тешили себя мыслью, что они, знакомясь с воинственно-напыщенными «Генриадами», «Телемахидами» или с галантно-идиллическими «Садами» Делиля, обладали эпосом. Но на самом деле это была иллюзия, ибо буржуазная эпоха безжалостна к эпосу.

По существу, не могут быть названы эпическими и многотомные творения прогрессивных западноевропейских художников XX века (Д. Голсуорси, Р. Мартен дю Гар, Т. Драйзер и др.), пытавшихся, но, видимо, безуспешно, возродить давно умерший жанр. Ибо эти обширные циклы романов являлись лишь эпическим повествованием об атомистически обособленных индивидах.

Необходимо разграничивать такие понятия, как «эпос» и «эпичность». Эпос, как известно, это жанр народно-героического искусства. Эпичность — это нечто иное, скорее особая, предельно объективированная манера изложения.

Для того чтобы могла возродиться эпопея, нужно было, чтобы вернулось эпическое состояние мира. Это и было сделано Октябрьской революцией.

Сразу после окончания гражданской войны появились произведения, авторы которых, хорошо понимая эпический характер минувших лет, стремились достойно воплотить свой замысел. Однако в 20-е годы дальше эскизных, предварительных набросков будущих эпопей дело не пошло. Осуществить настоятельный призыв А. Толстого, с 1925 года ратовавшего за монументальные формы нового искусства, было не так-то легко. И уж совсем не потому, что толстовскому тезису противостояла левовская и формалистическая критика, настойчивые советы ряда писателей искать революционные образцы романа на путях очерково-документальных жанров. Эпическая форма рождалась в результате углубленного осмысления содержания социалистической эпохи. А это требовало времени.

С конца 20-х годов началось развитие и утверждение синтетического, более всеохватывающего и всеобъемлющего по своим очертаниям социально-психологического романа, в котором не только представители общественного прогресса в прошлом или современные революционные силы, но и классовые противники получали всестороннее, психологически развернутое, научно-объективное истолкование, лишенное черт плакатности и грубо прорисованной тенденциозности. В 30-е годы дана была совершенно новая трактовка характеров, понятие классового антагонизма обогатилось конкретным знанием существа взаимоотношений, точными психологическими деталями. Словом, выработывалась структура крупной прозаической формы, которая стала полнее и глубже передавать сложную диалектику жизни.

В это время завершаются такие обширные полотна, как «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон» и «Хождение по мукам» (1941). При этом каждый из писателей создал свой тип эпического повествования.

«Жизнь Клима Самгина» — широкая панорама судеб русского общества за 40 предреволюционных лет. Главное авторское задание — раскрыть предысторию Великой Октябрьской социалистической революции.

В «Хождении по мукам» и «Тихом Доне» воплощены сами всемирно-исторические потрясения, а не только истоки новой общественной формации, которые ранее были уже проанализированы Горьким. Два важных открытия составили ядро лирико-драматической (при всей остроте конфликтов) трилогии А. Толстого — образы русских интеллигентов и идея национальной несокрушимости («даже если один уезд останется, и от туда пойдет русская земля»).

Вершина советского эпоса — роман «Тихий Дон», трагичное по своей тональности произведение, особенно глубоко и новаторски продолжившее традиции мировой и русской классики. В романе М. Шолохова идеально совпали эпические по своей природе картины действий широких масс с выхваченными из толщи неповторимыми характерами русских людей.

Наряду с произведениями эпического жанра выходили в эти годы просто большие романы, которые лишь по сумме внешних признаков зачислялись критикой в разряд эпопей («Преображение России», «Севастопольская страда» и др.).

В книге А. В. Чичерина «Возникновение романа-эпопей» основные слагаемые романа-эпопей определены в целом удачно. Действительно, разве не обязательен для произведений такого рода «большой масштаб» повествования, в котором не просто тесно переплетены частные человеческие судьбы с историей народа, но философски осмыслены картины смены поколений и борьбы различных классов общества. Однако значительный объем необходим не только для широкого охвата социально-исторических горизонтов, он служит «исчерпывающему раскрытию всех этапов душевной жизни героев, всех их взаимоотношений и связей». <sup>9</sup> При этом образ человека «достигает такой полноты и конкретности, которая недоступна обычному роману». <sup>10</sup> Тематические и целевые особенности воздействуют соответствующим образом на структуру эпопей, объясняя ее многосюжетность, «наличие романов в романе». <sup>11</sup>

Отсчет эпических произведений в мировой литературе ведется от «Илиады» и «Одиссеи». Это не только самые ранние и наиболее совершенные образцы эпоса, но и творения, написанные в разных манерах и отличающиеся друг от друга по сюжетно-композиционным принципам, хотя и считаются принадлежащими одному автору. Последующее развитие эпического жанра в течение столетий принципиально ничего нового не вносило, означенные два типа только варьировались. Создатели всевозможных батально-исторических произведений тяготели к многофигурной композиции «Илиады». Авторы эпопей иного (часто интимно-авантюрного) рода использовали фабульное построение «Одиссеи» с одним главным героем в центре, вокруг судьбы которого группировались многочисленные бытовые и исторические эпизоды.

В советской литературе можно обнаружить оба вида эпических произведений. К роману типа «Тихого Дона» тяготеют такие вещи эпического характера, как «Жизнь Климата Самгина». Но наиболее популярен эпический жанр, выдержанный в духе илиадического построения: «Хождение по мукам», «Последний из Удэге» и др.

Получилось так, что А. Толстой, используя сюжетно-композиционные принципы эпического произведения, впервые заявленные в «Илиаде», отказался от воссоздания ее трагического колорита. А М. Шолохов, объективно наследуя форму построения, реализованную в «Одиссее», привнес в свое произведение отсутствовавший в эпопеях такого рода глубочайший трагизм. И тот, и другой правдиво изображали эпоху, пока-

<sup>9</sup> А. В. Чичерин. Возникновение романа-эпопей, стр. 18.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

зывали решающую роль народа в исторических событиях. И все же осветили они этот период по-разному, с очень несходных точек зрения, если за основу взять меру постижения коренных начал жизни.

А. Толстого волновал вопрос о судьбах русского национального начала (преимущественно на примере интеллигенции и русской государственности). На этот вопрос в трилогии дается замечательный по силе и яркости ответ. Шолохова тревожило и это, но вместе с тем и другое — судьба революции и человека, противоречия и водовороты социальных катаклизмов, невзгоды, обрушившиеся на обе разметающие ветром истории в различные политические лагеря ветви единого человеческого рода. В самом начале творческого пути Шолохов избрал такой угол зрения и такой момент в жизни народа, для воплощения которого именно жанр эпопеи подходил больше всего. Обращение автора «Тихого Дона» к эпическому полотну диктовалось внутренней потребностью рассказать всю правду о знакомой до боли судьбе донского казачества и на его примере раскрыть общечеловеческое содержание переходной эпохи от частнособственнического к бесклассовому обществу.

Могут заметить, что и у А. Толстого, и у А. Фадеева в их многотомных повествованиях тот же этап истории. Однако подход к сходной теме качественно различен. Так, например, А. Толстой вернулся к третьему тому «Хождения по мукам» с целью хронологически завершить повествование о гражданской войне. Не хватало как раз изображения 1919 и 1920 годов. Этот пробел и был восполнен «Хмурым утром».

В замысел «Последнего из Удэге», как об этом свидетельствовал сам автор, с самого начала вкрался элемент иллюстративности. А. Фадеев задумал показать правильность тезиса Ф. Энгельса о судьбе очень отсталых малых народностей и развенчать оживившиеся в конце 20-х годов неоруссоистские настроения, особенно интенсивно подогреваемые перевальцами.

В противовес названным писателям Шолохов вроде бы никаких проблем не ставил и не решал. И вместе с тем он обнаружил такую глубину постижения жизненных закономерностей, которая оказалась не по плечу никому из его современников. Ведь А. Толстой в «Хождении по мукам» стал всего лишь историком революции, но не ее философом. Ибо оп, выступив с рядом замечательных публицистических и литературно-критических статей, все-таки не сумел философскими идеями насытить свою эпопею. Вероятно, по этой-то причине оригинальной художественной концепции русской жизни и не сложилось. Так же примерно получилось у Фадеева. Не здесь ли лежит причина незавершенности «Последнего из Удэге» и постоянной неудовлетворенности своим детищем взыскательного автора?

Когда у нас хотят выявить отличие эпопей от обычного романа, то прежде всего говорят о типе сюжета. Мол, в основе такого рода произведений лежат большие исторические события, движение масс, а не отдельных личностей. Но этим признакам отвечает и эпопея и псевдоэпопея. Социально-эстетические завоевания Октября распространились так широко, что на втором десятилетии революции ранее доступное гению стало вдруг пеэаказано рядовому художнику. Каждый одаренный писатель, опираясь на достижения прозы 20-х годов, получил возможность довольно бойко живописать движение масс.

Вот почему не столько на путях «массовидного» или «индивидуалистического» сюжета следует искать отличительные особенности эпопей (как показывает мировой опыт бытования жанра, тут могут быть самые различные варианты), а, принимая во внимание, конечно, и это, необходимо в первую очередь учитывать глубину раскрытия типических конфликтов эпохи. И если уж брать формально-эстетические признаки, то надо их брать в совокупности всех компонентов: от композиции до портрета, от тональности до изображений природы. Именно эти особен-

ности шолоховской манеры отмечает И. Ермаков, автор самой интересной работы о «Тихом Доне», к сожалению затерянной на страницах периферийных ученых записок.<sup>12</sup>

Есть эпичность подлинная и мнимая. В свое время находилось немало критиков и писателей (среди последних были и очень маститые), умалявших значение «Тихого Дона» по той лишь причине, что, мол, развитие основного сюжетного действия в нем ограничивается пределами Области Войска Донского. При этом, конечно же, забывалось, что события всех крупнейших эпопей прошлого разворачивались на территории довольно скромных размеров. Это же только древнему греку казалось, что от восточных берегов Аттики или Беотии до Трои — неслыханное, мистически огромное расстояние. А на самом деле там не было и трехсот километров.

Грандиозность географических масштабов и растянутая описательность еще никогда не свидетельствовали сами по себе об эпическом подходе к предмету. Чем более пространны описания, лишённые в то же время драматической напряженности (а на подлинно эпическое полотно может отважиться писатель с мощнейшим запасом драматизма), тем беднее идейно-эстетическое содержание произведения. Можно написать многоярусный роман, но если художник не в силах самостоятельно докопаться до всемирно-исторических причин столкновения личности с обществом в переходные эпохи — он не эпик.

Рассмотрим это на примере «Севастопольской страды», которую не только критика, но и сам автор назвали эпопеей. Действительно, все внешние атрибуты этого жанра здесь налицо: объем эпохи, виднейшие исторические деятели и вымышленные персонажи, огромные массы людей, перемещающиеся туда и сюда на театре военных действий. Но, избрав достойный эпического жанра предмет, С. Сергеев-Ценский подменил искусство эпопей летописно-хроникальной описательностью. Его больше интересуют исторические картины и субъективная трактовка роли и значения тех или иных военно-политических деятелей, нежели объективные закономерности определенных кризисов, общественно-психологических конфликтов, взаимоотношения причин и следствий.

У всех подлинных эпиков (Л. Толстой, М. Шолохов) основу сюжета составляют судьбы вымышленных героев, поскольку документально-историческая канва и исторические фигуры в их натуральном виде не являются (в отличие от исторического романа) источником внутреннего напряженно-драматического развития эпопей. В «Севастопольской страде» наряду с историческими действуют и вымышленные герои. Но их натуры бессильны вместить остро драматическое содержание истории. Они используются всего лишь либо для художественной иллюстрации известных по документам Крымской войны эпизодов, либо для передачи исторических анекдотов.

Извечную проблему эпоса — соотношение исторических и вымышленных фигур — Шолохов и Сергеев-Ценский решают диаметрально противоположными способами. Если у Шолохова как вымышленные, так и исторические лица поражают читателя своей достоверностью, а первые впечатляют даже больше, ибо кажутся более живыми, чем действительно существовавшие исторические деятели, то в «Севастопольской страде» от персонажей как первого, так и второго рода веет холодком, сочиненностью.

Вот, например, как писатель знакомит нас с кругом основных действующих лиц, участников Севастопольской обороны. Сцена на балу. Из общей массы выделяются сначала бойкие младшие офицеры. Затем по-

<sup>12</sup> Ив. Ермаков. Эпическое и трагическое в жанре «Тихого Дона» М. Шолохова. «Ученые записки Горьковского государственного педагогического института», т. XIV, Труды факультета языка и литературы, Горький, 1950, стр. 3—48.

является полковник Веревкин, за ним шествует генерал-лейтенант Кирьяков. И, наконец, венчая всю эту иерархическую лестницу, сопровождаемый пышной свитой, под руки вводится в спящую залу самый светлейший князь Мепшиков.

Изображая царя, князей, высшее офицерство, писатель спешит сообщить не о внутреннем мире действующего лица, а о том, в какой мундир он был обряжен, полный ли набор орденов звенел у него на груди. Вот примеры:

«30 марта 1842 года Николай собрал членов Государственного совета на чрезвычайное заседание по крестьянскому вопросу.

Он вошел в зал совета одетый в блестящий кошкогвардейский мундир».

«Получив приказ, Нахимов тут же направился к князю. Он падел парадную форму; нацепил большую часть своих орденов...»

«Не снимая ни орденов, ни парадного вицмундира, Нахимов верхом поскакал знакомиться с Южным фронтом...»<sup>13</sup>

Сергеев-Ценский зачастую художественное изображение подменяет простым автокомментарием, вместо же анализа душевной жизни персонажей довольствуется описанием внешних их действий. Писатель как бы пересказывает мысли и желания героев своими словами, а не воссоздает картину самостоятельного, автономного их существования. Так подрывается формальная основа эпического повествования — его объективированность, и читатель уже не верит в несомненность того или иного портрета, поступка или действия, даже если все это десятки раз было описано в мемуарах и исторических документах.

Сергеев-Ценский охотно использует традиционный для эпоса прием ретардации. Но как? Если у Шолохова после особо бурных драматических событий следуют лирико-философские отступления, трагические моменты истории перемежаются с комическими бытовыми сценами, т. е. происходит не только чередование форм осмысления жизни, но и ритмов повествования; если у А. Толстого после напряженных драматических сцен идет спокойное изложение событий в стране и на фронтах, то у Сергеева-Ценского все обстоит иначе. После заведомо вялой систематизации общих исторических фактов следуют под видом ретардации опять же довольно пространные описания. Но уже не общего, а частного характера, ибо в повествование механически вводятся биографии поочередно включаемых в роман все новых исторических и вымышленных лиц. Таким образом, дискредитируется сам принцип замедления, поскольку и до этого действие текло очень неспешно.

В «Севастопольской страде» торжествует описательность, однообразие тона и ритма, нигде не обогащенных ни юмором, ни истинным драматизмом. Сильные страсти, резкие столкновения, бурные конфликты — все это автором никак не показывается (здесь и разговора не может быть о каком-то ярком и мощном раскрытии характеров), а всего лишь скрупулезно-деловито излагается. Эпопея попята как сипоним мерно-величавой беллетризованной информации, а не как особое углубление в существо эпических событий. В результате получилась не эпопея, а просто-напросто исторический роман-хроника.

Со второй половины 30-х годов внутри страны проявлялись тревожные, даже трагические симптомы. Но чем ощутимее развивался этот процесс, тем сильнее поощрялась всяческая бравурность, мпимо-интимная «лиричность». Причину этих контрастов отчасти можно понять и объяснить тем, что многое страшное оставалось еще пееведомым, а всем бросались в глаза крупные достижения народа в социалистическом строитель-

<sup>13</sup> С. Н. Сергеев-Ценский, Собрание сочинений в десяти томах, т. IV, Гослитиздат, М., 1955, стр. 226, 184, 185.

стве. Это в полной мере коснулось и эпических жанров. Разве случаен тот факт, что трагическому колориту «Тихого Дона» противостояли в эти годы лиризм «Хождения по мукам» и неглубокая иллюстративность «Севастопольской страды»?

Сравнительный анализ близких по сумме внешних признаков и таких внутренне различных романов, как «Тихий Дон» и «Хождение по мукам», позволит выявить некоторые типологические черты жанра советской эпопеи.

Знакомясь с суждениями авторов статей и книг о «Хождении по мукам», выносишь такое впечатление: А. Толстой тем-то и велик, что он схватил «суть эпохи». А «суть эпохи» раскрывается при этом несколько обедненно. Иногда даже сводится к неглубоко трактованному историзму, этнографическому и интересному антуражу от бушлатов до «центральной станции по борьбе с бытом». Слов нет, этот исторический фон блестяще выписан А. Толстым. Но ведь у истории есть и нечто большее.

В «Хождении по мукам» много страданий, крови, грязи, контрастов. Однако эпического полотна часто не получается, поскольку все повествование резко распадается либо на бытовые, либо на батальные картины. При этом колоритные описания быта скорее расширяют наше представление о фактуре предметов, нежели углубляют общую концепцию жизни. А батальные картины с их звучной, броской живописью воскрешают в памяти полотна Авилова и Френца с сочно выписанными крупами коней, праздничной зеленой гимнастерок, звонким шелестом алых стягов и торжественной медью труб.

У Шолохова все проще, грубее, прозаичнее. Несравненно меньше цветowych и декоративных пятен, но в то же время дыхание эпохи передано с подлинно эпически-былинным размахом.

Шолохов и А. Толстой пишут о русском народе в революции. Что же берут эти писатели из сокровищницы национального характера, на чем делают упор и что выделяют, подчеркивают?

В «Хождении по мукам» главные герои — интеллигенты, приходящие к сознанию своей слитности, нераздельности с простым народом. Посвоему замечательное открытие А. Толстого состояло в том, что он одним из первых широко показал связь русского с революционным. Буйную, хмельную, но не анархическую силу опозитизировал художник, изобразив, как русское, традиционное преобразуется, меняется, переливается в нечто социально новое. Этим А. Толстой противостоял барабанным разглагольствованиям части литераторов, однобоко и упрощенно понимавшими существо интернационализма и потому игнорировавшими национальное начало.

Именно здесь лежало верно схваченное писателем эпическое зерно трилогии. К сожалению, оно так и не проросло. Получилось огромное, красивое, яркое здание, а эпическая песня не выпелась. Единый мотив раздробился на цветную мозаику батальных и бытовых эпизодов, сквозь строй которых поочередно проходят главные герои книги и проносят свое «нстленное сердце». В результате древняя проблема войны и мира, человеческой гибели и социального возрождения, получавшая на каждом новом повороте всемирной истории всякий раз новое истолкование (будь то античная литература, Шекспир или Л. Толстой), приобретает здесь некоторые дополнительные акценты и нюансы, но не больше.

А. Толстой до революции не выходил за рамки традиционного мышления писателя критического реализма. После Октября мировоззрение художника обогащается сильным историческим началом. Это было важнейшее приобретение А. Толстого. Но в этой сильной стороне его таланта корепились истоки известной ограниченности. Изображая грозные, переломные эпохи в жизни родины, А. Толстой иногда (в «Хмуром утре», «Хлебе») приемлет общеупотребительное истолкование истории, а не самостоятельно пытается ее, как поступает М. Шолохов.

Шолохов разнится с А. Толстым не только принципами осмысления сходного исторического момента, но и его освещением, тональностью. От тома к тому в «Тихом Доне» идет нарастание трагизма. В трилогии А. Толстого тоже совершается эволюция, но в зеркально-противоположном варианте: от тревожного драматизма первой книги к мажору и лирике последней.

Соответственно различны и финалы. Как бы ни различись в социальном и нравственном качествах основные герои А. Толстого, в конце концов они приходят к единым результатам. У центральных героев Шолохова итоги жизненного пути очень несхожие. Вот почему для одних у него, как и у А. Толстого, занимается заря электрификации, а другим светит черное солнце. Шолохов показывает правду в полном объеме, как бы предвидя в грядущем суровые времена, а Толстой изображает лишь часть ее.

Герои А. Толстого тесно прикованы к исторической колеснице, слишком зависимы от малейших ее движений, довольно прямолинейно детерминированы. А у Шолохова такой полной зависимости нет. Главные герои «Тихого Дона» внутренне мощнее, цельнее, «независимее». Безусловно, их, так же как и персонажей трилогии А. Толстого, несет исторический поток. Но у Шолохова герои властно мнут в своих руках глину истории, подчиняясь в конечном счете ее законам.

Откуда такая разница? А. Толстой, будучи глубоко русским писателем, пришел в лагерь русской революции из другого стана. Пришел и искренно припаял ее. Шолохов сам делал революцию. Перед ним не стояло проблемы, долго мучившей А. Толстого и его героев, хотя она тоже решалась в его эпоху. Автор «Тихого Дона» задумал показать то, что до него либо не изображалось, либо показывалось неполно, поверхностно: ему было по плечу раскрыть не только противоречия в душах людей, идущих к революции, но и противоречия самой революции, происходящие в ее недрах. Герои Шолохова сами из народной среды и поэтому им не нужно сливаться с нею. Зато автор «Тихого Дона» тем полнее раскрывает противоречия внутри народа. Есть у Шолохова и дворяне-интеллигенты, но это не Рощины, а Листницкие, до конца преданные своим богам. Смысл трилогии А. Толстого состоял в том, чтобы соединить понятия родины и революции. Это и совершается для Рощина и сестер Булавиных под крышей Большого театра. Шолохов же начал с того, на чем А. Толстой поставил точку, хотя периоды, которые берут писатели, хронологически совпадают.

В трактовке пейзажа Шолохов также идет дальше. У А. Толстого природе не свойственно философски-эпическое начало, она служит, как это бывает в обычной психологической прозе, средством оживления повествования, используется для воссоздания материального фона, для осуществления более плавных переходов от драматических к лирическим, а от этих последних к комическим эпизодам. Шолохов-эпик не ограничивается тем, чтобы создать метафору поярче да поновее при описаниях природы. Свои усилия он направляет на то, чтобы расширить обычно метафорическое изображение пейзажа до символической картины. При этом, не прибегая к аллегории, он набрасывает широкое эпическое полотно, хотя бы на нем и нет ничего, кроме скромного и такого пленительного разноцветья степных трав.

Но дело, конечно, не столько в пейзаже. Хотелось специально остановиться на этом частном примере, чтобы показать, как прикосновение чародейной палочки творца эпоса переводит в пугный ему план даже второстепенное в произведениях. Главное, разумеется, в эпическом подходе к изображению людей, общества в целом. Своеобычное, шолоховское в «Тихом Доне» по сравнению с «Войной и миром» видится прежде всего в том, что диалектика души индивида и картины действий больших толп дополнены здесь исследованием диалектики масс. Борьба и движение не

представителей отдельных сословных или этнических групп, за которыми, конечно же, у Толстого стоит все общество, но непосредственные столкновения целых классов, решающих судьбы истории, — вот что составляет нерв шолоховского философско-эпического повествования.

Даже эпизодические персонажи как бы изваяны Шолоховым. Они живы и жизненны, искрометны и динамичны, навеки сохранили в складках одежды, морщинах неповторимый отпечаток творящего резца. Подчеркнутый интерес Шолохова к второстепенным героям не случаен, он обусловлен гуманистическими, демократическими устремлениями художника социалистического реализма. Если даже у Л. Толстого масса оставалась всего лишь фоном, оттенявшим поступки главных героев, использовалась как средство передачи исторического колорита, то у Шолохова происходит решительная переакцентировка роли и значения масс в полном соответствии с их ролью в истории.

Вместе с тем было бы паивно думать, что одна только принадлежность писателя к нашему времени сама по себе уже обеспечивает высокое искусство, выдает патент на превосходство перед классиками. Пролеткультовцы и иже с ними в вопросе о принципах воплощения массы, о важности которых они так жарко и громко твердили, сделали шаг назад не только по сравнению с литературой критического реализма, но и сравнительно с опытом романтической школы. В их произведениях рабочие всех возрастов и профессий, мелкая ремесленная среда, крестьяне, солдаты предстают схематическими фигурами, абстракциями классов и сословий.

В свое время огромной трудности эстетическая проблема решалась А. Серафимовичем в «Железном потоке» и была успешно реализована благодаря творческой опоре на классиков. Здесь впервые изменчивая, текучая, пестрая, но в конце концов организуемая волей коммунистов революционная масса предстала не в силуэтных контурах и не в виде субъективных лирических излиятий автора, а в объективной, рельефной, подчас даже скульптурной форме. Правда, сделано это было по необходимости еще как заявка на эпопею, без эпического разворота. Но немаловажной заслугой А. Серафимовича стало то, что он отказался как от формы описательного пересказа действий людей, так и от рассуждений о переживаниях массы.

В дальнейшем будут продолжены попытки расширить эпическое видение массовых действий, но с переменным успехом. Какая бездна отделяет, например, М. Шолохова от С. Сергеева-Ценского, хотя и по сей день находятся люди (не между читателями, конечно, а в литературно-критической среде), считающие их равными величинами, поскольку они оба, дескать, написали по эпопее. А между тем в «Севастопольской страде» персонажи только количественно заполняют площадь книги. Читателя подавляет многословие, и это неудивительно, ибо авторский отбор и властное художественное вмешательство в книге отсутствуют. Оно и понятно. Ведь С. Сергеев-Ценский пишет беллетризованную летопись сева­стопольской обороны, а Шолохов воссоздает драматическую судьбу героя.

И все-таки особенности эпической манеры Шолохова в том, что он не ограничивается новаторским изображением массы. В центре его художественного внимания две натуры — живые и трепетные до боли, неповторимые до изумления, такие бездонно человеческие. Григорий и Аксинья тщетно ищут в огромном, сдвинувшемся в пропасть исторических катаклизмов мире покоя. Его искали и герой «Одиссеи», и действующие лица последующих эпосей и псевдоэпосей. И они нередко его находили, как Одиссей обрел-таки свою Итаку. А Григорий? Вопрос вырастает до космических размеров, а ответа на него нет. Ведь счастьем безупречно-ледяного антипода Мелехова читатель не завидует. И здесь-то, на стыке лич-

ных и социальных интересов, отражающих крушение одной общественно-экономической формации и замены ее другою, вспыхивает трагическая искра, от которой в романе начинается полыхать эпическое пламя.

С древнейших эпох трагедия и эпос шествовали рука об руку. Это и не случайно. Трагедия еще со времен античности предназначалась для трактовки наиболее общих проблем государства и общества.

В том, что люди умирают (это, конечно, печально), в этом еще нет трагедии. Это естественный процесс жизни, борьбы нового со старым, в которой побеждают те, на чьей стороне общественный прогресс. Трагическое начинается там, где большое и гуманное сердце человеческое утрачивает родину. В «Тихом Доне» наследуется именно эта черта классических творений прошлого. Но в отличие от античной литературы здесь дана трагедия без вмешательства божественного промысла и рока, без пессимизма буржуазной драмы, поскольку в финале утверждается неизбежное торжество разума и социальной правды.

В «Тихом Доне» переплелись воедино величие и человечность в таком редчайшем сплаве, какого удавалось достичь лишь немногим — создателям древнего эпоса и трагедии, Шекспиру, Толстому. Величие романа Шолохова в том, что он объят целый мир с его законами и конфликтами. А ведь гуманность не только в любви к простым людям, но и в смелости, с какой художник смотрит в глаза жестокой правде, нигде не отводя взора от непредвиденного или нежеланного. В «Тихом Доне» воплотилось бесстрашие гения, в «Хождении по мукам» — всего лишь уступчивость таланта.

Существенно различается даже сама символика заглавий советских эпопей. «Тихим Доном» назвал свой роман Шолохов, а написал трагедию. У А. Толстого последняя часть «Хождения по мукам» носит заглавие, как бы обдающее читателя сурово-угрюмым дыханием, а по существу вся трилогия написана в мажорном ключе.

«Тихий Дон» М. Шолохова — качественно новое слияние эпоса с историей, пока еще никем не превзойденное воплощение реализма и гуманизма в советской литературе. Этим романом естественно завершается важнейший цикл ее развития в 20—30-е годы.

Разные художники по-разному видят и изображают историю. Этим была велика русская литература, а вслед за нею продолжает традиции прошлого и советская проза. Одновременно, казалось бы на схожую тему, появились очень различные эпопеи. И хотя симпатии критики могли быть отданы чему-то определенному, ставить вопрос о том, что «выше» и что «выше» при оценке талантливых, самобытных произведений, вряд ли плодотворно. Просто могут существовать разные виды эпоса, взаимно обогащающие и дополняющие друг друга. Так, например, картина Октябрьской революции получилась бы неполной, если бы трагическое повествование Шолохова не освещалось мажорным отсветом романа А. Толстого. Эпопея может показывать, как теряется и как приобретает родину. И каждое правдивое высокохудожественное изображение сложной, противоречивой диалектики жизни будет иметь право на существование.

## 5

Есть два периода в истории русской советской литературы, когда роман из господствующего жанра становился подчиненным. Вместе с тем годы гражданской и Отечественной войн, не очень благоприятные для крупных видов прозы, были исполнены глубокого смысла. Ведь именно в эти промежутки времени, когда резко обозначившаяся хронологическая дата отделяла традиционное, привычное от только что возникшего, рождалась новая генерация романистов. Впоследствии они, пожалуй, более,

чем представители других родов, сумели подвинуть к доселе неведомым рубежам всю нашу литературу.

В послевоенный период продолжали успешно творить основоположники советского романа: М. Шолохов, Ф. Гладков, К. Федин. Все основные типы романистики, сложившиеся в 20—30-е годы, нашли дальнейшее развитие в их творчестве. Однако актуальные проблемы жизни решались здесь не на основе современного материала (как было ранее), а преимущественно путем осмысления исторического опыта прошлого (автобиографическая трилогия Гладкова, вторая книга «Поднятой целины» Шолохова, трилогия Федина).

Смелую попытку использования формы философского романа для воплощения современной темы предпринял Л. Леонов. В «Русском лесе» господствует композиционный прием совмещения разновремененно протекающих событий в единой структуре произведения (принцип, до Леонова примененный Т. Манном в «Докторе Фаустусе»). Думается, в значительной мере поэтому удалось Леонову с большей эффективностью, чем названным выше художникам, передать существенные стороны переживаемой эпохи.

Если у основателей ведущих жанров советского романа наблюдаются лишь частичные преобразования, не затрагивающие типологической основы избранной ими формы, то про романистов-публицистов 30-х годов этого сказать нельзя. И у П. Павленко, и у Б. Горбатова, и у И. Эренбурга можно обнаружить большую (первые двое) или меньшую (Эренбург) эволюцию к психологическому роману. У Б. Горбатова, начиная с «Семьи Тараса», как и в послевоенной прозе П. Павленко, утверждается иной тип романа. В то же время И. Эренбург как был, так и остался собственноручно романистом-публицистом.

Одновременно с признанными мастерами все решительнее стало заявлять о себе в послевоенную пору второе поколение романистов. Типы романов 20—30-х годов продолжают жить и в 40—50-е годы, но в иных вариантах. С разных сторон и направлений предпринимались попытки применить достижения психологического жанра для решения волнующих проблем современности М. Бубенновым и В. Некрасовым, В. Кочетовым и К. Симоновым, В. Пановой и Г. Николаевой, В. Закруткиным и Д. Граниным. Как победы, так и поражения этих романистов связаны с освоением труднейшей темы — остро переживаемого современного момента. Если в осмыслении злободневной тематики этими писателями было сделано немало, то по широте и глубине обобщений, по художественно-эстетическому совершенству их произведения так и не поднялись до уровня советской классики.

Во второй половине 40-х—начале 50-х годов жанр психологического романа не столько обогащался (разработка отдельными писателями тем Отечественной войны и мирного созидания), сколько мельчал. Критики рассыпали щедрые похвалы отнюдь не за то, что писатель открыл новый тип человека, подметил никем не увиденный жизненный конфликт, а за то, что более или менее удачно проиллюстрировал модный лозунг или тезис, создал «типический образ» министра и его заместителя, директора, секретаря парткома, председателя артели или иного должностного лица. При этом забывались или намеренно отбрасывались сложнейшие, противоречивые социально-политические, нравственно-психологические проблемы эпохи.

Тот факт, что из обращения исчезли термины «социально-психологический», «социально-философский», «социально-публицистический» роман, — свидетельствовал не о странной забывчивости критиков и литературоведов, а о том, что и в жизни их все меньше стало появляться, пока косяки «индустриальных», «колхозных», «студенческих» и т. п. романов и пьес не заполнили книжный и театральный рынок. Целостный человек

с его самобытной натурой, в кипении творчества, страстей и раздумий предстал в облике одномерного профессионально-организационного функционера. Чтобы успешно ориентироваться в этом мнимом богатстве функций с обесцвеченным спектром и с номенклатурными единицами вместо образов, достаточно было воскресить убогие догмы приверженцев «производственного романа» 20—30-х годов.<sup>14</sup> Так совершалось не естественное и закономерное преобразование уже существующих жанров, но, скорее, извращение лучших художественных принципов недалекого прошлого («Соть», «Гидроцентральный», первая книга «Поднятой целины», «Люди из захолустья», «Энергия»).

С начала 50-х годов некоторыми литераторами и критиками, ощутившими надуманность классификации романа по профессионально-тематическому признаку, был предложен иной принцип. Именно тогда обнаружилась тенденция делить романы на много- и одноплановые. Создатели подобных определений полагали, что они продвигают (вслед за практикой таких писателей, как В. Ажаев, Б. Горбатов, В. Кочетов) и литературную теорию. На самом деле обогащалась лишь критическая фразеология, но никак не теория романа. Ибо на поверку все эти формулы оказывались бессодержательными, лишенными какого-либо литературно-исторического смысла, поскольку всегда, во все времена наряду с «многоплановыми» существовали и романы «однопланового» типа. Остается только удивляться тому, как хилое детище критического творчества начала 50-х годов все еще имеет кредит у части литераторов вплоть до наших дней.

В послевоенной романистике шли и идут напряженные поиски нового. Результаты их еще не очень ясны, хотя общие очертания уже определились. Основные линии этих поисков примерно таковы: роман-очерк и его аналог в сатире роман-фельетон, лирический и эпически-панорамный жанры, мемуарный роман.

С середины 50-х годов повсеместно начали приедаться схемы «производственных» и «колхозных» романов в той первозданной чистоте, которая была характерна для подобного рода книг еще столь недавно. В условиях, когда интенсивно развивались процессы слияния города и деревни, человеческий материал стал активно сопротивляться изолированному изображению этих сфер жизни. Но на первых порах преодоление привычных схем совершалось довольно механистично. Появились так называемые колхозно-индустриальные романы. В сюжетной структуре этих произведений переплетались линии как заводской, так и деревенской жизни («После свадьбы», «Битва в пути»). Однако и в названных вещах многое еще трактовалось лишь внешне по-новому (в форме публицистических монологов или отступлений, не пронизывая художественное целое произведения). Рудименты стандартных эстетических решений в книгах Г. Николаевой и Д. Гранина, отмеченных поисками нового, объясняются довольно просто — это были произведения переходного времени.

А в жизни все более назревала потребность выражения глубоких душевных, субъективных настроений, ранее либо третирувавшихся, либо входивших в книгу в виде прелюдии к рассказу о судьбе домы или квадратно-гнездового метода посадки картофеля. Так, развилась тяга к форме лирического дневника, принявшая законченный вид в жанре романа-исповеди. Стремление отойти от схем и шаблонов, выдаваемых ранее за единственное средство постижения дел и дум коллективистического советского человека, породило немало полемического во всем, начи-

<sup>14</sup> В журнале «Новый лев» (1926—1928), а особенно в сборнике «Литература факта» (1929) всячески рекламировались принципы буржуазно-технических романов П. Ампа, они объявлялись столбовой дорогой пролетарского искусства. Автор одной из программных статей сборника утверждал, например, что литература должна «давать не людей, а дело, описывать не людей, а дело, интересовывать не людьми, а делами» (Литература факта. Изд. «Федерация», М., 1929, стр. 93).

ная от заглавий («Капля росы», «Дневные звезды»), копчая методом психологического анализа и раскрытия исторического своеобразия эпохи.

Одновременно с влечением к тончайшим перелювам человеческой души возникла и оформилась другая, прямо противоположная тенденция, однако тоже враждебная производственно-профессиональному взгляду на цели и задачи романистики, — стремление к необычайно широкому видению, развивающемуся до масштабов всей планеты («Сотворение мира» В. Закруткина, «Истоки» Г. Коновалова). В отличие от сосредоточенности, скрупулезности анализа писателей первого типа здесь излюбленное средство — панорамирование.

Интерес к эпопейно-панорамному жанру вызван рядом объективных причин: более решительным и всеобъемлющим выходом Советского Союза на мировую арену, появившейся возможностью воочию увидеть иную социальную систему и, наконец, обострившимся сознанием связи семейно-бытового уклада человека с развитием мировой истории. Все первые попытки освоения разнообразной внутренней и внешне-политической тематики современности и недалекого прошлого в их совокупности не дали пока еще значительного положительного результата. Думается, здесь дело не столько в недостатке таланта, сколько в явлениях объективного порядка. Ибо писать обширные полотна о бурных процессах современности неизмеримо труднее, нежели погружаться в анализ отшумевшего и отложившегося.

Однако, если послушать приверженцев собственно «панорамного» романа, создается впечатление, что будущее за жанром, в котором по сути дела отсутствует исследование характеров, но зато щедро представлена мозаика переживаний и эпоха передана посредством публицистических штрихов и общих описаний, а не раскрыта через художественные образы. Вот почему приветствовать вместо «привычных форм сюжетостроения» намерения соединить десятки незавершенных линий и нераскрытых тем — значит ориентировать на верхоглядство, фрагментарность, иллюстративность. А отсюда уже прямая дорожка к тому, от чего яростно отталкиваются авторы панорамных произведений.

Есть тут опасность и другого рода. Когда замечаешь, как некритически зачастую авторы «панорамных» романов (например, Г. Березко) заимствуют из арсенала кино приемы чередования общих и крупных планов, технику монтажа, то невольно возникает вопрос: а отвечает ли все это эпической природе жанра?

В 20—30-е годы киносценарий обогащался средствами художественной литературы и прежде всего романа и повести. Создававшиеся в ту пору «кино-романы» представляли собой некую переходную ступень от обычного романа к киносценарию, которого в нашем теперешнем виде не знал кинематограф 20-х годов. Нынче, когда жанр киносценария прочно сложился, мы являемся свидетелями обратного процесса. Кино, обладая мощнейшей силой эмоционального воздействия, начинает оказывать свое влияние и на способы построения крупной прозаической формы. Есть много находок и немало просчетов. Сталкиваются критические мнения приверженцев традиционной формы и «новаторских» взглядов. Жизнь покажет, кто прав. Но не отметить этого явления нельзя, как нельзя оставить его без соответствующей оценки.

Что такое панорама? Это прием чисто изобразительных искусств, предназначенный для широкого охвата пространства и воспроизведения множества фигур и не более. Панорамирование может иметь место и в литературе, но только, конечно, в ограниченных рамках. Сила романа в анализе, панорамность же может лишить его этого преимущества, если ею злоупотреблять. К сожалению, в большинстве современных «широкоформатных» произведений панорамность вводится как суррогат написанного с намерением вступить в неравный бой с такими видами зримого

искусства, как кино и телевидение, завоевывающими все более обширную аудиторию и отнимающими возможных читателей от романа.

У кино и телевидения есть большие преимущества: массовость и зрелищность. Если романист задумает состязаться на этой почве со своими «конкурентами», то его попытка, видимо, будет заранее обречена на неудачу. Теряя свое веками выработанное могущество (аналитическую способность), роман не приобретает силы зрительных искусств. Но есть два величайших качества у прозы, которых ни одно из искусств не в силах отнять. Это, во-первых, глубина раскрытия внутреннего мира индивидуального человека и, во-вторых, более полное и синтетическое описание социальных явлений и закономерностей, чем это доступно кино, живописи, музыке.

\* \* \*

Советский роман в своем развитии пережил серьезную эволюцию. Те существенные оттенки, которые обнаруживаются между романами различных периодов и литературных направлений, вроде бы даже лишают всякой конкретности и научной ценности попытки определить некоторые наиболее общие признаки жанра. Однако так ли уж стоит огорчаться отсутствием всеобъемлющей, годной на все случаи и времена формулы? Важнее исследовать другое: процесс становления советского романа, закономерности развития, наиболее характерные его особенности.

Многообразие форм социалистической действительности и ее усложнявшихся потребностей вызвало к жизни обилие романических жанров. Когда в 20-е годы в литературу хлынули новые темы, когда приемы, выработанные в смежных искусствах (кино) или близких малых жанрах (очерк), стали воздействовать на структуру эпических произведений, тогда возникли такие виды романов, которых ранее вообще не существовало. Это время совпало с лучшей порой в развитии психологического, публицистического, философского романов и романа-эпопеи. При этом каждый новый тип романа не «убивал» предшествующий, а расширял его возможности, открывая существенно новое в жизни и в потенциях литературы. И теперь, когда в Западной Европе и Америке все чаще раздаются тревожные или злорадные голоса о неизбежном конце романа, — история крупных эпических форм в нашей стране свидетельствует об ином. Расцвет этого наиболее могущественного и популярного литературного жанра тесно связан с расцветом реализма. Там, где общество и государство заинтересованы в максимуме правды, роман пребудет вечно.

