

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО  
АН СССР

# СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

(ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА)

Под общей редакцией  
*Н. К. Гей и Я. Е. Эльсберга*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1960

---

*Н. К. ГЕИ*

**ТИПИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

Марксистская наука об искусстве, опираясь на достижения прогрессивной мысли в мировой эстетике и в первую очередь на достижения русских революционных демократов — Белинского, Чернышевского, Добролюбова, а также великих писателей-реалистов, исходит в своих суждениях о художественности из органического единства формы и содержания, большой правды жизни и ее глубокого идейного осмысления. Опыт литературы социалистического реализма показал, что правда жизни неразрывным образом связана с партийностью и народностью передового искусства, которое является большой общественной силой в борьбе за нового, прекрасного человека коммунистического общества.

О растущем интересе к проблеме художественности в последнее время свидетельствует появление ряда специальных работ<sup>1</sup>.

Много говорилось о повышении художественного качества советской литературы, об объективных критериях оценки и о высокой требовательности народа к советскому писателю в речи Н. С. Хрущева на III съезде писателей СССР. В выступлениях А. Твардовского,

---

<sup>1</sup> Назовем, например, книгу С. Товмасына «К вопросу об объективных критериях оценки произведения искусства», Ереван, 1955; Н. Шамоты «О художественности», М. 1958.

Л. Соболева, И. Абашидзе и других подчеркивалось, что время развернутого строительства коммунизма требует от писателей правдивых и ярких произведений о жизни народа.

Критика призвана помочь советской литературе достичь новых вершин в художественном развитии всего человечества, но она в состоянии будет справиться с этой ответственной задачей, если требовательно, но не предвзято, страстно, но справедливо будет подходить к произведению каждого писателя, давая *объективную* оценку его труда на основе анализа действительных достоинств и действительных недостатков романа или поэмы, повести или драмы.

Однако все еще бывают случаи, когда критика недостаточно опирается на научные критерии марксистской эстетики, не использует их при конкретном анализе произведения. Достаточно сослаться на общеизвестные примеры недавнего прошлого, а иногда и настоящего, когда произведение расхваливается за актуальность тематики, важность затронутых в нем проблем и тут же следуют упреки в адрес автора за невыдержанность характеров, неслаженность и расплывчатость сюжета, погрешности в композиции и языке.

Но в таком случае оставалось совершенно неясным, каким же образом в произведении находит свое выражение значительное жизненное содержание и соответствующая задачам времени идейная проблематика?

До сих пор приходится встречать критиков, которые избегают аргументированных доказательств эстетической ценности произведения, а обращаются к суду истории, видя безошибочный художественный критерий лишь в «долговечности» произведения.

Это, конечно, важный фактор для выяснения полноценности произведения. Но при таком подходе пришлось бы долго ждать оценки написанного сегодня. А самое главное — называя образцами высокого искусства апробированное веками, критик нисколько не продвигается в понимании самого «секрета художественности».

Объективная постановка вопроса о художественности может быть достигнута только на основе всестороннего рассмотрения образа человека в произведении, типиче-

ского характера в типических обстоятельствах. В нем, как в капле воды, отражаются все общие и специфические свойства реалистического искусства. В результате такого подхода уже нельзя будет сказать, что в произведении, в котором характеры «не выдержаны», убедительно передана жизненная правда.

Недаром Белинский, говоря о произведениях, не ставших фактом искусства, связывал их художественную неполноценность с тем, что изображенные в них люди — это «образы без лиц».

Обращаясь к характеру в связи с проблемой художественности, можно успешно применить общетеоретические положения материалистической эстетики к анализу данного произведения и показать, как через систему характеров находит выражение правда жизни.

В типическом характере осуществляется единство общего и индивидуального, благодаря чему в нем отражается не только жизнь человека, но и жизнь общества. Вот почему художественная *концепция* характера, о которой говорил Белинский, является важным моментом для суждения об идейно-эстетической концепции произведения.

Исходя из анализа качества данного типического характера, критик органически выявляет качество отражения и осмысления в нем жизни. При этом он отвергает возможность рассматривать литературное произведение как идейно-эстетическое *целое* и видит природу художественности не в механическом соединении отдельных разрозненных качеств, а в их единстве.

Часто говорят, что идейность, народность, партийность — *условия* художественности. Такое определение не совсем точно. Оно дает возможность предположить, будто идейность и другие названные свойства существуют в искусстве как бы *до* и *вне* художественности. Истина же состоит в том, что высокая художественность действительно немислима без названных выше свойств и, следовательно, ими обусловлена, но она, в свою очередь, является условием реализации идейности, партийности и народности в искусстве. Без минимального уровня художественности произведение перестает быть фактом образного мышления, и его идейность тем самым теряет свое значение, перестает быть *идейностью искусства*.

Таким образом, художественность — показатель степени реализации в произведении всех возможностей его содержания; она — результат взаимосвязи и взаимообусловленности основных присущих образному мышлению свойств. Это особое, если можно так сказать, *синтетическое* качество произведения, характеризующее его как целостное идейно-эстетическое явление. Оно — выражение органического, гармонического и целесообразного характера такого единства. Благодаря художественности произведение и предстает в виде законченного совершенного, неповторимого в своем роде и значительного явления. Художественность заключается в *совершенном* решении всей совокупности творческих задач, стоящих перед писателем.

В настоящей статье сделана попытка проанализировать человеческий характер как такую клеточку реалистического произведения, в которой главные свойства образного мышления предстают в синтетическом единстве. Думается, что образ-характер может быть выделен в качестве своеобразного индикатора художественности, чувствительного ко всем промахам против правды жизни, против ее верного осмысления. Произведение при таком подходе не членится на составные элементы, а берется в совокупности различных сторон, в их живой взаимосвязи и взаимообусловленности, то есть анализ идет по линии целостного рассмотрения образа человека и его жизни, которая является как бы атомом законченной картины действительности, картины народной жизни.

## 1

Прежде всего возникает вопрос, правомерно ли проблему художественности реалистического искусства, хотя бы и в тех пределах, о которых шла речь, ставить в зависимость от изображения человеческого характера? Не приведет ли это к тому, что рассмотрение характера в литературоведении получит самодовлеющее значение, помешает пониманию того, какое нашли отражение существенные стороны жизни в художественном произведении в целом?

Конечно, считать художественный образ только средством раскрытия характера человека было бы односторонне и неправильно.

Именно таким односторонним решением вопроса о предмете искусства грешит во многом интересная книга А. И. Бурова «Эстетическая сущность искусства» (М. 1956).

Непосредственное значение показа тех или иных элементов бытия при воссоздании целостной картины «состояния мира» для Бурова отсутствует. Им не принимается во внимание ни лирическое переживание в поэзии, ни вещный мир в прозе, ни пейзаж в живописи, он лишает их реального смысла как изображения каких-то самостоятельных сторон человеческой жизни. А. И. Буров забывает, что в лирических жанрах поэт стремится запечатлеть образ характерного переживания, созвучного эпохе, образ внутреннего мира человека, которые не составляют законченного человеческого характера. Точно так же образы вещного мира, детали быта, картины природы далеко выходят за рамки прямой и непосредственной характеристики того или иного героя и имеют наряду с этим самостоятельные композиционные, эмоциональные и познавательные функции в произведении.

Как будет показано дальше, раскрытие характера человека в художественно полноценном реалистическом романе, повести или рассказе — необходимый момент воссоздания и раскрытия картины эпохи, передачи жизненных событий и т. д. Однако образ эпохи, образ времени, образ народа в конечном счете возникают далеко не только благодаря образам-характерам. В каждом произведении имеется целая система образов, обладающих самостоятельной содержательной нагрузкой, своим местом в организации сюжета и композиции. При этом в некоторых произведениях наряду с типическими характерами можно встретить образы символические, гиперболические, аллегорические.

Литература не терпит догматических регламентаций, и поэтому нельзя говорить без конкретного анализа, что образ-символ непригоден для реализма, что гиперболический образ — обязательно отступление от жизненной достоверности, что образ-аллегория всегда нехудожествен.

В качестве примера внутренней самостоятельности разного рода образов и многообразия их художественного решения можно привести образ Медного всадника

в поэме Пушкина, не сводимый только к раскрытию характера Петра I, или образ леса в романе Л. Леонова «Русский лес».

В реализме встречается весьма условная трактовка образа человека, далекая от воссоздания характера во всем его богатстве и многообразии, в становлении и развитии. В сатире Щедрина, в драматургии Брехта, в поэзии Маяковского образы персонажей подчас приобретают смысл более концентрированных обобщений, свободных от разработки непосредственного содержания жизни данного человека. И, наоборот, мелочное, фотографическое, как у Д. Джойса, нанизывание фактов жизни данного человека не имеет никакого отношения к реализму.

Итак, воспроизведение образа человека, его характера, не являясь самоцелью, выступает в реалистическом искусстве в качестве важнейшего средства осмысления жизни. Изображая человека, писатель говорит о жизни человечества, о состоянии общества.

Именно в реализме характер получает особенно существенное значение в эстетическом освоении действительности. Типический характер становится выражением человека как совокупности общественных отношений, выражением исторических и социальных закономерностей, породивших определенный общественный тип.

На ранних же стадиях развития литературы характер еще не являлся ведущей эстетической категорией. Достаточно сослаться на «Поэтику» Аристотеля, где несомненное предпочтение отдано фабуле как душе трагедии, а изображение характеров считается производным. «...Без действия,— отмечает Аристотель,— не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы»<sup>1</sup>.

Литература постепенно овладевала характером человека в его социальной обусловленности.

Правда, уже в «Илиаде» и «Одиссее» имеются замечательные характеристики героев, многостороннее и вместе с тем целостное раскрытие их человеческих качеств. Но это лишь первый этап передачи в искусстве человеческого характера. Характер еще не сделался

<sup>1</sup> Аристотель, Об искусстве поэзии, М. 1957, стр. 59.

средоточием отражения закономерностей жизни, а служил в известной степени носителем идеализированных человеческих свойств. Внутренний мир героев вообще оставался почти целиком вне поля зрения древних писателей.

В ходе поступательного развития искусства вырабатывается известная сумма средств отражения и осмысления человеческой жизни. Движение в этой области шло трудным и извилистым путем. Объективно трудности этого развития проявлялись в том, что проникновение в индивидуальный человеческий характер подчас (например, в сентиментализме или романтизме) происходило за счет потерь при изображении человека в каких-то существенных общественных закономерностях, в его исторических проявлениях, и, наоборот, проникновение в общественные и социальные закономерности на определенных этапах отодвигало на задний план восприятие человека как личности (классицизм, в какой-то мере реализм Просвещения).

В классицизме стремление охватить закономерное в образе привело к такому изображению, при котором «рассудок хочет выделить для себя абстрактно лишь одну сторону характера и сделать ее единственным правилом для всего человека»<sup>1</sup>. Носитель того или другого достоинства, недостатка или склонности выступает в классицизме персонифицированным выражением данного качества. Рационализм проявляется уже в том, что раскрывается не характер человека, а идея данной добродетели или порока. Образ человека играет служебную роль, он — функция идеи.

В сентиментализме был сделан переход от изображения самых общих свойств человека, подчиненных выражению определенной идеи, к показу индивидуальной личности в многообразном проявлении чувств. Но при этом сентиментализм зачастую давал лишь схему человеческого характера (например, «Чувствительный и холодный» у Карамзина).

Романтизм в известной мере «снял», говоря философским языком, крайности классицизма и сентиментализма. Но и он не достиг подлинного диалектического единства двух этих крайностей. Он создал характеры

---

<sup>1</sup> Гегель, Соч., т. 12, М. 1938, стр. 244.

исключительные, неповторимые, заключающие в себе как бы непосредственное выражение «сущностных сил» человека (Прометей у Шелли, Демон у Лермонтова). Характер в романтизме был подчинен прежде всего выражению должного, превалирующего над сущим. Теория романтизма требовала «поразительных» характеров в контрастном их сочетании для достижения «заданной» автором цели. И это исключало возможность саморазвития характера.

Тем не менее характеры, созданные крупными художниками классицизма, сентиментализма и романтизма, приуготовили возникновение типического характера в реализме, который дает наиболее глубокое художественное представление о человеке как представителе определенного общественного класса, как выразителе определенного исторического периода и вместе с тем как индивидуальности, личности, со своим внутренним миром, со своим «я», во всей его сложности и определенности, то есть со всем тем, что позволяет о каждом из выводимых типов сказать «этот».

В современной литературе создано немало подлинно типических характеров. Но наряду с этим у многих зарубежных писателей болезненное внимание к личному в человеке мешает проникнуть в общее, отгораживает человека от общества, героя от истории, а анархические попытки схватить общее ведут к распадению образа и торжеству бессодержательной абстракции.

В типическом характере, данном в типических обстоятельствах, диалектика личного и общего такова, что проникновение в характер раскрывает большую правду жизни, способствует пониманию *конкретного* выражения существенных закономерностей во всей их сложности и многообразии. Естественно, что научное понимание развития общества дает писателям невиданные возможности для глубокого раскрытия *сущности* данного человека, обусловленного средой, общественными отношениями, ходом истории.

До тех пор пока образ человека не стал средством отображения жизни в ее ведущих противоречиях, эстетика, естественно, не могла рассматривать литературный характер в качестве существенного элемента художественности.

Но уже в XIX веке в эстетике, основанной на опыте

реализма, был сделан ряд плодотворных попыток наметить связь образа человека и проблемы художественности.

Известный интерес представляет в этом отношении «Философия искусства» И. Тэна. Она свидетельствует о невозможности для исследователя, опирающегося на развитие мирового искусства, пройти мимо вопроса о зависимости художественности произведения от изображения человеческого характера.

И. Тэн поставил в прямую зависимость эстетическую ценность произведения от «долговечности» созданного в нем человеческого характера. Чем глубже проникает художник в природу человека, тем лучше, значительнее получится произведение, считает И. Тэн, и эта точка зрения заслуживает того, чтобы быть отмеченной. В общем виде она не вызывает возражений. Но беда французского позитивиста оказалась в том, что «долговечность» характера он выводит, согласно своим философским взглядам, из ошибочного истолкования «устойчивого» начала в человеке. Создание художником «долговечного» характера, в его понимании, сводится к отбрасыванию сначала политической обусловленности человека, как чего-то неустойчивого, подвижного, затем — социального фактора, тоже преходящего. В результате в человеке остается «устойчивое», корнями уходящее в этнографическую и биологическую природу. Долговечность, а следовательно, и наибольшая художественность образа соотносятся И. Тэном не с умением писателя раскрыть в человеке его социальную, общественно-политическую сущность, а с отражением «человеческой природы», которая понимается как нечто извечное, существующее до возникновения исторического и социального фактора.

В связи с изображением в искусстве положительного героя или — если брать шире — идеала в «Философии искусства» подмечена другая немаловажная закономерность, хотя и в этом вопросе И. Тэн так же крайне однолинеен. «При прочих равных условиях художественное произведение, выражающее положительный характер, — считает он, — выше художественного произведения, выражающего отрицательный характер»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> И. Тэн, Философия искусства, ИЗОГИЗ, 1933, стр. 314.

Основываясь на этом, Тэн вводит в эстетику таблицу о рангах для литературных героев и соответствующую ему иерархию произведений. Показателем достоинств последних оказывается не столько идейно-эстетическое содержание образной системы, сколько «добродетели» персонажей.

К подобным выводам И. Тэн мог прийти в результате отождествления характера человека в жизни и литературного характера. Если в жизни суждение о человеке складывается на основании его дел и качеств характера, то в литературе эстетическая значимость образа не находится в непосредственной зависимости от «положительных» качеств их носителя.

Можно ли ценность романов Гончарова определять «добродетелями» Тушина и Штольца, а не жизненным содержанием и общественным значением образов Обломова или Райского?

Характер в искусстве вовсе не является простым повторением объекта изображения. Он не только изображает жизненное явление, но и несет в себе обобщение, дает идейно-эстетическую интерпретацию факта. В результате искусство наряду с констатацией наличия такого-то типа объясняет причины, его породившие, определяет его место в общественной жизни, дает ему оценку. Роль писателя не сводится к фотографическому повторению жизни, а предполагает воспроизведение образа человека, наделенного идейно-эстетическим содержанием и тем самым выступающего неотъемлемой категорией искусства как образного мышления. Образ положительного героя — очень важный момент художественной концепции жизни, ее эстетической оценки. К этой сложной проблеме И. Тэн лишь подошел.

Сведение художественности к достоинствам того, что показывает писатель, — бесплодно. Разговор в таком случае ограничивается внешней стороной произведения, и оно рассматривается не как факт искусства, а как суррогат действительности или персонификация идеи.

В связи со сказанным уместно вспомнить статью П. Н. Ткачева «Неподкрашенная старина», которая вышла в свет вскоре после «Философии искусства» И. Тэна. Ткачев писал: «При оценке всякого беллетристического произведения, при определении достоинства

какого бы то ни было художника критика сталкивается с двоякого рода вопросами: с вопросом, *что* изображает художник в своих произведениях, и с вопросом, *как* он изображает»<sup>1</sup>.

При этом художественность отождествляется Ткачевым с удовольствием, доставляемым чтением книги или созерцанием картины. Он допускает отступление в сторону позитивистской трактовки анализа психологии восприятия искусства и несправедливо причисляет Добролюбова к критикам, пользующимся «чисто метафизическим» критерием, основанным непосредственно на идейном содержании произведения. Интересным в статье Ткачева является то, что проблема художественности ставится им в зависимости от качества изображения человеческого характера.

Чтобы произведение заговорило языком образов, могло возбудить чувства, необходимо показать «живых людей», а не манекены. Только воссоздавая характер, раскрывая внутренний мир героя, передавая его поступки и дела в соответствии с законами психологии, писатель в состоянии вызвать чувство любознательности, эстетического интереса, разбудить живую симпатию или антипатию к персонажу.

Выступая продолжателем эстетики революционных демократов, Ткачев в данном вопросе не был достаточно последователен в развитии материалистических основ этой эстетики.

Общеизвестно, что уже Белинский постоянно ссылался на «художественную обрисовку характеров» как на одно из существенных достоинств писателя наряду с глубоким чувством действительности и верным инстинктом истины и простоты. Несостоятельность произведения, по мнению критика, с необходимостью выражается в «невыдержанности характеров», в превращении персонажей в «образы без лиц». Жизненность литературных характеров — вот важнейший конкретный показатель художественности в реалистической эстетике.

Добролюбов подчеркивал, что именно на основе изображения человека и его жизни происходит самоутверждение реализма как художественного метода.

---

<sup>1</sup> П. Н. Ткачев, Избр. литературно-критические статьи, М.—Л. 1928, стр. 140.

Он писал: «Здесь мы расходимся с приверженцами так называемого *искусства для искусства*, которые полагают, что превосходное изображение древесного листочка столь же важно, как, например, превосходное изображение характера человека»<sup>1</sup>.

Смысл этого высказывания не сводим к вопросу «темы» произведения. Речь идет о важности показа существенных сторон действительности, в противовес далеким от жизни лирическим идиллиям.

Если «удельный вес» изображаемого — один из моментов, определяющих значимость произведения, то качество изображения характера — существенный показатель художественности, то есть в конечном счете опять-таки свидетельство общественного и эстетического воздействия произведения. И так, являясь суждением оценочным, определение художественности недопустимо в отрыве от решения вопросов, *что* изображается в произведении, *как* изображается и *каким* идеалам оно служит. Сложная диалектика здесь такова, что одинаково немислимы как сведение художественности к достоинствам изображаемого объекта, так и выведение ее из чистой формы.

Из знаменитого положения Энгельса о том, что «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивость в воспроизведении типических характеров в типических обстоятельствах», а также из ряда других высказываний Маркса и Энгельса следует, что художественные завоевания реалистического произведения теснейшим образом связаны с правдивостью, глубиной и обобщающей значимостью изображенного художником человеческого характера; что типический характер раскрывает существенные стороны отношений человека и социально-политических обстоятельств; что эстетическое качество выражения идеи в реалистическом образе неразрывно связано с объективным изображением поступков человека.

Связь содержательного и формального начала в образе человека, воспроизведенного средствами искус-

---

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов, Полн. собр. соч., т. 2, ГИХЛ (Л.), 1935, стр. 10.

ства, интересно прослежена в книге Д. С. Лихачева. Исследователь пишет: «Человек всегда составляет центральный объект литературного творчества»<sup>1</sup>. Именно объект литературного творчества, а не предмет изображения. Являясь объектом литературного творчества, характер становится *средством* воссоздания самой широкой панорамы человеческой жизни, проникновения в ее существенную закономерность.

\* \* \*

Как уже отмечалось, проблема нерасторжимой связи содержательного начала характера и его художественного качества возникла в литературной теории тогда, когда эта закономерность проявилась в достаточной степени в живой литературной практике. Особое значение для понимания художественных возможностей творческого метода концепция человеческого характера получила в реализме.

В данном случае ограничимся рассмотрением с этой точки зрения отдельных произведений русской классической и советской литературы, сыгравших значительную роль в развитии реализма.

В русской литературе утверждение реализма связано с появлением «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова».

Современники Пушкина и многие последующие литературоведы и критики воспринимали «Бориса Годунова» — эту величайшую реалистическую трагедию — прежде всего как историческую хронику, написанную на материале истории Карамзина.

И действительно, при первом взгляде было нелегко обнаружить в трагедии сплошное действие и последовательное раскрытие характеров. За наглядной непосредственностью событий многие просмотрели глубокую философию истории, а за дробностью эпизодов — законченные характеры.

Как известно, поэт стремился показать неразрывность человеческой судьбы и судьбы народной, тесней-

<sup>1</sup> Д. С. Лихачев, Человек в литературе древней Руси, М.—Л. 1958, стр. 4.

шее внутреннее единство между историческим событием и жизнью героя. Решая эту задачу, он сосредоточил внимание на раскрытии характеров, вскрывая побудительные причины и исторические последствия поступков людей.

Пушкин прекрасно понимал, что его самозванец был искрой, взорвавшей пороховой погреб, что вместо Отрепьева всякий другой мог бы сделать то же в создавшихся условиях.

Вместе с тем в трагедии даны не только условия, породившие самозванца, не только некая историческая необходимость, но и показаны конкретные формы осуществления этой необходимости в действительности. Для понимания этого процесса далеко не безразличны свойства характера Григория Отрепьева.

Поэтому решительное несогласие вызывает мысль, высказывавшаяся отдельными пушкинистами, будто исторические события развиваются у Пушкина *независимо* от личных усилий героев, и их необходимость определяется якобы только в происходящем за сценой массовом действии народа. Здесь не учитывается, что историческая необходимость прокладывает себе дорогу через судьбы и дела и Бориса и Дмитрия. Делается даже вывод о лирическом характере пушкинской трагедии, якобы лишенной героя в драматическом смысле. Видеть в трагедии «лирического героя», обособленного от хода изображаемой жизни, такая же натяжка, как считать Бориса и Григория марионетками, разыгрывающими комедию, не имеющую отношения к ходу истории.

Как художник-реалист Пушкин обращается к конкретным историческим событиям и достигает успеха в их изображении не помимо, а благодаря верному воспроизведению исторически мотивированных и вместе с тем исторически активных человеческих характеров.

Остановимся на художественной трактовке поэтом образа Лжедмитрия.

Если обратиться к истории создания трагедии, то первоначальная мотивировка превращения бедного инока в самозванца, овладевшего царским престолом, давалась в сцене «Ограда монастырская». Бедный инок рассказывает, что он тяготится монашеской жизнью и готов «переведаться мечом» с Литвой или ханскими

ордами; здесь же высказывает он свои смутные мысли о неизбежности возмездия, которое постигнет Годунова:

...Когда бы наш царевич из могилы вдруг воскрес  
И вскричал: а где вы, дети, слуги верные мои?  
Вы подите на Бориса, на злодея моего,  
Изловите супостата, приведите мне его!..

От этих неоформленных и неясных грез еще далеко до решения назваться царевичем Димитрием. В первой редакции Григорий вообще не приходил к этому решению самостоятельно — оно подсказывалось ему злым чернецом. Этот Мефистофель в рясе внезапно является перед Григорием и по существу облакает в плоть, казалось бы, бессмысленную мечту о воскресении царевича. Его план не имеет ничего общего с беспредметным разглагольствованием Отрепьева. «Полно! Не болтай пустое...» — заявляет он и дальше говорит о легковерии «глупого» народа, о том, что, будь моложе, он сам принял бы за дело...

Отрепьев и тут не возьмет в толк, что от него хотят, пока его собеседник не заявляет прямо: «Ты царевичу ровесник... если ты хитер и тверд... Понимаешь?» Теперь Григорий догадывается, о чем идет речь, и сразу высказывает готовность выдать себя за царевича.

Случайный разговор Григория с чернецом не вытекает из каких-то существенных жизненных связей и отношений, не помогает понять характеры ни Отрепьева, ни его искусителя. Возникает целый ряд привходящих вопросов: кто этот загадочный чернец, что за побуждения им руководят и т. д.

Условно романтическая трактовка образа чернеца и внешняя мотивация решающего поступка главного героя накладывают отпечаток на весь облик Григория. Он предстает человеком, склонным к несбыточным мечтам, несообразительным, безынициативным. Чернец предупреждает: замышляемое предприятие завершится успехом лишь при наличии известных качеств у исполнителя («если ты хитер и тверд»). Но ни хитрости, ни твердости Григорий не проявляет. Дело кончается бравадой: «Решено. Я — Димитрий, я — царевич». И этого достаточно, чтобы чернец изрек: «Дай мне руку: будьешь царь».

Подобное решение творческой задачи не могло удовлетворить взыскательного художника. В ходе работы над трагедией центр тяжести в раскрытии образа Григория целиком переместился в сцену «В келье Чудова монастыря». Поэт углубляет мотивировку поведения Отрепьева. В печатном тексте именно в сцене в келье с необыкновенной рельефностью проступают ведущие черты натуры будущего самозванца: неудовлетворенность монастырской жизнью и честолюбивые помыслы, сообразительность и скрытность, осторожность и дерзновенность. Григорий предстает в таких условиях и в таком психологическом состоянии, что он не может не загореться мыслью стать лжецаревичем, а загоревшись, должен броситься очертя голову в вихрь событий.

К идее самозванства Григорий приходит по существу сам. Случайность — неосторожная реплика Пимена — только помогает оформиться осознанному решению. Нестерпимые мучения юного честолюбия не дают иноку покоя:

Все тот же сон! Возможно ль? В третий раз!  
Проклятый сон!..

В этих полных экспрессии словах — весь Отрепьев. Он сам не знает, сначала ли была мысль о самозванстве и потом порожденный ею сон о возможной славе и возможном падении, или сначала сон, который наталкивает его на мысль испытать судьбу. Очевидно одно — Григорий в таком состоянии, когда необходимо или навсегда отбросить манящую мечту, или принять дерзкое решение.

В некоторых работах о Пушкине сон Григория рассматривается как излюбленный прием поэта: подобно «вещему» сну Татьяны, он открывает будущему самозванцу его грядущую судьбу. Вряд ли это существенно для трагедии. Гораздо важнее другое: через сон и реакцию на него раскрывается напряженное психологическое состояние Григория. Его мучают надежды и сомнения. Ему не дает покоя дума о превратностях судьбы: судьба может, если ей верить, вознести высоко и может сбросить в бездну.

О том, что мысль Григория настойчиво блуждала вокруг запретной темы, свидетельствуют слова: «Давно, честный отец, хотелось мне тебя спросить о смерти Ди-

митрия царевича». Догадки, связанные с именем царевича, пусть безотчетно, но упрямо, посещают инока, причем смысл их таков, что боязнь разоблачения удерживает его от вопроса. И только трижды приснившийся один и тот же честолюбивый сон заставляет его обратиться к монаху.

После разговора с Пименом, в конце сцены, Григорий уже не тот, что в начале.

В первой редакции в сцене «Ограда монастырская» чернец прямо говорит Григорию: «Ты царевичу ровесник», совершенно ясно подсказывая следующий из этого сообщения вывод. В разговоре с Пименом этот мотив получает несравненно более обоснованную психологическую разработку. После воспоминания Пимена об убийстве царевича Григорий, словно в раздумье о чем-то другом, сам еще толком не зная, зачем это ему нужно, спрашивает: «Каких был лет царевич убиенный?» И получает ответ:

Да лет семи; ему бы нынче было —  
(Тому прошло уж десять лет... нет, больше:  
Двенадцать лет) — он был бы твой ровесник  
И царствовал...

Слова ничего не подозревающего летописца дают последний и окончательный толчок разгоряченному возмущению Григория. Во-первых, царевич и он, Григорий, — одних лет; во-вторых, царевич сейчас бы царствовал. Все происходит само собой, совершенно естественно. Неясные грезы Отрепьева вдруг приобретают плоть. Перед ним открывается реальная возможность осуществления того, что до сих пор лишь волновало в мечтах. И он решается. Именно таков смысл заключительных слов Григория:

Борис, Борис! Все пред тобой трепещет,  
Никто тебе не смеет и напомнить  
О жребии несчастного младенца,  
А между тем отшельник в темной келье  
Здесь на тебя донос ужасный пишет...  
и т. д.

Эти слова не декламация о пороке, который будет наказан. Не случайно Пушкин заставляет произнести их не Пимена, — как было в черновом варианте («и не уйдет злодейство от суда»), — а Григория. Они как бы

завершают процесс превращения Григория в *самозванца*. Отрепьев грозит судом не безликому «злодейству», а прямо Годунову: «И не уйдешь *ты* от суда мирского». В устах Пимена ссылка на злодейство, ожидающее наказания «и на земле», — риторическая фраза. В устах Григория слова о «мирском суде» — реальная угроза. Он уже прекрасно знает, что мирской суд будет. Ссылка же на божий суд необходима ему для подкрепления собственной уверенности в правоте замышляемого дела.

«Отечественные записки» поместили в 1827 году статью, в которой ставился вопрос: «Как же этот человек, который убежден в правосудии божием, который говорит (о Годунове):

И не уйдешь ты от суда мирского,  
Как не уйдешь от божьего суда,—

этот человек сделался Лжедмитрием?»<sup>1</sup>

Анонимный автор не понял, что именно этот монолог показывает, что Григорий уже взял на себя миссию «суда мирского». Об этом свидетельствует и то, что в последнем варианте приведенные слова вместо Пимена говорит Отрепьев, и то, что они перенесены из начала сцены (как было в черновом варианте) в ее конец, под занавес — и тем самым им придан особый действенный смысл.

Правильность такой версии подтверждается и тем, что в черновом фрагменте Григорий произносит этот монолог уже *после* принятия решения стать царем на Москве (монолог следовал за сценой «Ограда монастырская»):

Беда тебе, Борис лукавый!  
Царевич тенню кровавой  
Войдет со мной в твой светлый дом.  
Беда тебе! Главы преступной  
Ты не спасешь...

Необработанный монолог Григория по смыслу тождествен заключительной реплике сцены «В Чудовом монастыре». Получив законченное выражение, он создает закономерный переход к сцене «В палатах патриарха», где сообщается о бегстве Отрепьева из монастыря и о

<sup>1</sup> «Отечественные записки», 1827, ч. XXIX, № 81, стр. 177—178.

его намерении стать царем на Москве. Преодолев искусственность мотивировок сцены «У ограды монастырской», Пушкин отказывается от ставшего ненужным промежуточного эпизода.

По поводу сцены в келье Чудова монастыря Д. Веневитинов мог с полным правом сказать: «Эта сцена, поразительная по своей простоте и энергии, смело может быть поставлена наряду со всем, что есть лучшего у Шекспира и Гете... все делается так, как требует дух века и характер действующих лиц»<sup>1</sup>.

Пластичность образов Пимена и Григория, глубина психологической характеристики, многостороннее раскрытие натуры каждого из них достигается необыкновенно скупыми, но удивительно точными средствами. В подтверждение мысли об особой содержательности каждого слова, каждой недомолвки пушкинских героев остановимся на одной детали.

В завершающем монологе Григория встречается фраза, на первый взгляд будто бы выпадающая из последовательного развития действия. Грозя Борису судом божьим и мирским, Отрепьев связывает эту угрозу с Пименом («отшельник в темной келье здесь на тебя донос ужасный пишет»). Возникает вопрос: быть может, речь идет о суде мирском, о суде потомков, которые узнают из летописного «доноса» старца правду о происках Годунова и осудят его? Без сомнения, таков смысл первоначальной редакции фрагмента, когда сам Пимен произносил: «А между тем безмолвное перо здесь на тебя донос ужасный пишет...»

В окончательном варианте дело обстоит иначе. Григорию неизвестно, о чем пишет старец («...и часто я угадать хотел...»). Инок лишь строит предположение: «О темном ли владычестве татар? О кознях ли свирепых Иоанна?» и т. д. Вот почему в изображаемой ситуации Григорию важно не то, что действительно пишет летописец, а то, что он поведал ему об убийстве царевича. И тут-то мысль Григория делает знаменательный скачок к суду, который он готов вершить, опираясь на «донос» Пимена. Такая зигзагообразность в ходе мысли показывает возбуждение инока и вместе с тем демонстрирует сосредоточенность его вокруг одной идеи. Он

---

<sup>1</sup> Д. В. Веневитинов, Избранное, М. 1956, стр. 219.

мысленно обращается с предостережением к Годунову («Борис! Борис!..»), но в ушах его все звучит «ужасный» рассказ Пимена, сначала подсказавший ему возможность выдать себя за царевича, а потом послуживший основанием для *оправдания* задуманного поступка. Свидетельство монаха-очевидца придает замыслу «мщения» «законность» перед богом и людьми. Круг разрозненных посылок замыкается в сознании самозванца. Он готов играть эту роль. Сделавшись орудием мирского суда, он становится знаменем «мнения народного».

При поверхностном взгляде Пимен может показаться в трагедии «вставной фигурой», персонажем, предназначенным для передачи «местного колорита». Но это далеко не так. Без Пимена в «Борисе Годунове» не было бы и Григория. В сцене в келье меткими, выразительными штрихами переданы склад ума, образ жизни, биография летописца<sup>1</sup>. Жизненный опыт старого монаха, его рассказы о дворе Иоанна, его отношение к Борису Годунову, наконец то обстоятельство, что он очевидец кровавой трагедии в Угличе,— все сыграло решающую роль в формировании самозванца. Общение с Пименом было необходимой школой для Отрепьева. Именно Пимен дает толчок дерзкому замыслу человека, привыкшего слышать в словах летописца как бы суд истории.

Сцена в келье типична для принципов раскрытия характеров трагедии «Борис Годунов», она результат поисков Пушкиным глубоко реалистических средств создания характеров и воспроизведения конкретных условий места и времени, их обусловивших.

Некоторые современники Пушкина сразу же обратили внимание на глубокую мотивированность характеров. П. А. Вяземский писал о «Борисе Годунове»: «Перед тобой не куклы на проволоке, действующие по магии закулисного фокусника»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Первым это заметил С. Шевырев: «В тесных границах непродолжительного разговора изображен не только характер летописца, но и вся жизнь его...» («Московский вестник», 1828, № 1, стр. 68).

<sup>2</sup> «К биографии А. С. Пушкина», изд. «Русского Архива», 1885, вып. II, стр. 39.

Но объективная трактовка образов была таким новаторством в литературе первой трети XIX века, что, бросаясь в глаза, оставалась непонятой. Сразу же после приведенных выше слов Вяземский добавляет: «...Вальтер Скотт также историчен, но все более соображений в его картинах. Читая его, угадываешь, что человек этот мог бы и выдумать события, создать свою историю: в «Борисе Годунове» не находишь того убеждения»<sup>1</sup>.

Утверждения, что «Борис Годунов» драматизированная переработка истории Карамзина, что поэт позаимствовал у истории содержание, «списал» характеры и события, приспособив их к условиям сцены, свидетельствуют о непонимании пушкинского реализма. Те же суждения, только в иных вариациях, по существу повторялись некоторыми пушкинистами, которые видели в правдивости и объективности пушкинских характеров адекватные воспроизведения реальной действительности.

На самом деле глубокое проникновение в самую гущу реальной действительности отнюдь не противоречит творческому воссозданию «выдуманной жизни» и не исключает огромной работы творческого воображения. Поэт не отказался от вымысла, от фантазии, но с их помощью он не создает «свою» историю, а ищет истину в правде истории.

В результате такого сложного взаимодействия познания и воображения возникает не выдуманный образ и не иллюстративный, списанный с прототипа персонаж (который, как бы искусно ни был сделан, все равно остается искусственным), а художественно убедительный, полнокровный характер<sup>2</sup>.

Детерминированный, динамический характер становится могучим средством раскрытия правды жизни в искусстве. Пушкин, опираясь на свою творческую практику, на опыт работы над трагедией, писал, что всегда

---

<sup>1</sup> «К биографии А. С. Пушкина», вып. II, стр. 39.

<sup>2</sup> Именно это имел в виду сам поэт, когда писал: «Характер Пимена — не есть мое изобретение». Разумеется, в данном случае речь шла не о том, что образ летописца списан с реального прототипа, а о том, что поэт создает реалистический, объективированный характер.

старался давать верное изображение лиц и времени, развитие исторических характеров и событий, исходя из правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах<sup>1</sup>. Он прямо отмечал: гении трагедии заботились о правдоподобии характеров и положений. Это, разумеется, не было отказом от большой правды жизни, правды истории в угоду частным фактам, а являлось результатом глубокого понимания художественных возможностей реализма. Сопоставляя творчество Шекспира и Мольера, Пушкин замечал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры»<sup>2</sup>.

При таком изображении постигаются и передаются причинные связи происходящего, сохраняется богатство содержания человеческой жизни. Логика событий не выступает здесь чем-то внешним в отношении изображаемых персонажей. Она раскрывается через *самодвижение* характеров<sup>3</sup>. Читатель чувствует себя обогащенным интеллектуально и эстетически благодаря сопереживанию трагизма огромных исторических событий и людских судеб.

Логика образной системы пушкинской трагедии подводит к выводу, что не отдельные личности определяют ход истории. Вместе с тем человеческая история не мистический процесс, происходящий независимо от человека, помимо судеб людей.

Идея трагедии — судьба человеческая — судьба народная — находит свое полифоническое звучание благодаря сложной «огласовке» произведения в целом. Не только через Григория, но и через соотнесенность его с Борисом Годуновым, через Шуйского и, конечно, через собирательный образ народа находят глубокое раскрытие закономерности исторического процесса.

---

<sup>1</sup> См. А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, М. 1949, стр. 213.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Речь идет не об имманентном развитии человеческого характера в жизни, а о раскрытии в литературном характере совокупности общественных отношений как закономерностей действительности, ставших внутренне присущими этому характеру.

\* \* \*

Большинство исследователей творчества Пушкина всегда подчеркивают в его произведениях предельную концентрацию содержания при необыкновенной простоте формы и удивительном лаконизме. Д. Д. Благой так же специально останавливается на «содержательности» пушкинской трагедии. Он пишет: «Не поединок между Борисом и самозванцем, а некая другая борьба — борьба социальных сил — составляет истинный предмет пушкинской трагедии»<sup>1</sup>.

Определяя «Бориса Годунова» как социально-историческую трагедию, Д. Д. Благой противопоставляет ее хроникам Шекспира, содержанием которых является борьба личностей за власть, тогда как у Пушкина «действуют не только и даже не столько отдельные личности, но в движение приведены целые большие социально-исторические пласты, решаются судьбы народные»<sup>2</sup>.

Разумеется, в центре внимания Пушкина находится не личная борьба за власть Бориса Годунова и Отрепьева, и не их личная жизнь — главный предмет трагедии. Действие трагедии начинается и кончается без участия основных героев. И, конечно, есть большая разница между дворцовой борьбой за власть различных представителей английских династий и народным движением «смутного времени». В этом смысле сам предмет изображения дает художникам разные возможности, вызывает к жизни разный и по содержанию и по объему круг вопросов. Что же касается противопоставления по линии преимущественного изображения борьбы социальных сил или личностей, то с этим нельзя согласиться.

Эпизодическое участие действующих лиц в разворачивании пушкинской трагедии не должно приводить к выводу, будто социальные процессы, ход истории показаны в ней не в силу мастерской, изумительно глубокой разработки литературных характеров, *через* которые,

---

<sup>1</sup> Д. Д. Благой, Творческий путь Пушкина, М.—Л. 1950, стр. 452.

<sup>2</sup> Там же, стр. 453.

в связи с которыми и *благодаря* взаимодействию которых проступает огромное жизненное содержание, а якобы помимо и чуть ли не вопреки этому.

Историческая эпоха, движение истории, жизнь народа встают в трагедии Пушкина как раз *благодаря* точному, концентрированному воплощению жизни отдельного человека. Для гениального поэта не существует безликой массы, народа без людей, истории без человека. И в этом сила Пушкина как художника-реалиста.

Эта черта обнаруживается особенно ясно при сравнении трагедии Пушкина с произведениями Сумарокова («Дмитрий Самозванец», 1771), Хераскова («Борислав», 1774), Нарезного («Дмитрий Самозванец», 1800), Хомякова («Димитрий Самозванец», 1833) и Лобанова («Борис Годунов», 1835), написанных в традициях классицизма и романтизма. Во всех этих драмах бросается в глаза доминирующее изображение сугубо личной жизни и личных столкновений героев. Однако неизмеримое расстояние, отделяющее названных писателей от Пушкина, определяется не только тем, что они, на том же историческом сюжете, смогли показать лишь трагедию отдельного человека, но не сделали предметом рассмотрения исторические судьбы и трагедию народа, а Пушкин добавил недостающее Сумарокову, Лобанову, Хераскову в России, а на Западе Лопе де Вега и Шиллеру (в его последней незаконченной драме). Им не удалось достичь сделанного Пушкиным в значительной мере потому, что они не в состоянии были (в силу особенностей своего художественного метода) изобразить самого человека как участника закономерных исторических событий.

Остановиться на этом тем более необходимо, что противопоставление жизни героев и жизни народа очень часто выдавалось за новаторскую особенность советской литературы в целом.

У Лопе де Вега Димитрий истинный царевич, случайно спасенный от смерти. Он законный наследник русского престола, и образ его выдержан в тонах добродетельного героя.

Руководствуясь принципом классицизма: «добродетель торжествует, порок наказан», Сумароков не стре-

мится мотивировать поступки и характер героя<sup>1</sup>, Дмитрий — самозванец, и этого достаточно, чтобы обрисовать его как некое исчадие ада. Совокупность исторических проблем разрешается смертью человека, обрекшего себя на гибель собственным безрассудным злодейством. Единственное качество характера — бессмысленная жестокость — оказывается столь гипертрофированным, что самозванец впадает в противоестественное раздвоение:

Когда бы менее самолюбив я был,  
Давно б Дмитрия Дмитрий погубил:  
И если б было лъзя с собою разделиться,  
Я стал бы мукою своею веселиться.

Более полную трактовку, чем у многочисленных предшественников, образ Самозванца получил у Шиллера. Драматург дает психологическую обусловленность поступков героя, его успехов и падения в зависимости от веры в правоту своего дела. Образ царицы Марфы, матери убитого царевича, ради мести готовой признать самозванца сыном, полон высокого трагизма. Движущими силами трагедии, однако, выступает борьба добра и зла, правды и лжи, закона и преступления в первую очередь, и это заслоняет подлинные исторические закономерности, мешает их проявлению в поведении героев.

В пушкинской трагедии каждый изображаемый в ней человек, каждый характер, каждая человеческая судьба сделались моментом судьбы народной. В жизни каждого открылось биение пульса истории, сказались дыхание эпохи, отразилось движение народных масс. Пушкин открыл реалистический литературный характер, человека в исторической обусловленности, формируемого средой, и сумел сделать его в силу этого могучим художественным средством познания и изображения окружающего мира, раскрыть закономерности действительности, проявляющиеся в самом характере. Эпизод в

---

<sup>1</sup> Уже А. Бестужев отметил «бесхарактерность лиц» у Сумарокова (А. Бестужев-Марлинский, Собр. стихотворений, 1948, стр. 154). Кстати по поводу романа Булгарина «Дмитрий Самозванец» критик писал: «Картина России самая неверная у Булгарина. Лицо самозванца вовсе манкировано» (см. «Русские писатели о литературном труде», т. I, Л. 1954, стр. 214).

жизни отдельного человека сделался необходимым моментом осмысления действительности в ее историческом развитии. Это было гениальным завоеванием реализма, обладающим огромным эстетическим значением.

Характер стал своеобразным художественным фокусом, в котором концентрируются бесконечные возможности эстетического освоения жизни во всем ее богатстве и многообразии. В характере, как мир в капле росы, отразилась, играя всеми красками, человеческая жизнь.

## 2

Отношения между человеком и средой, индивидуумом и обществом лежат в основе существенного для реализма соотношения между литературным характером и выражаемым им жизненным содержанием. Гегель очень точно подметил: «Для того чтобы какое-нибудь лицо выступало как реальное, требуется... два условия: изображение его самого в его субъективности и его внешней среды. А для того чтобы *внешняя* обстановка выступала как *его* среда, необходимо, чтобы между ними имелось существенное соответствие; это соответствие может носить более или менее внутренний характер, и вместе с тем в нем может быть также и много случайного, причем все же не должна совершенно отпадать тождественная основа»<sup>1</sup>.

Без такого тождественного основания невозможно воссоздать образ человека как реальное лицо, находящееся в известных отношениях с тенденциями и закономерностями жизни. Мысль о «*существенном соответствии*» изображаемого характера с изображаемой средой — ключ для осмысления жизни в искусстве через показ человеческого характера.

Герцен писал, что «Былое и думы» — это «отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге»<sup>2</sup>. Вкладывая расширительное толкование в формулировку Герцена, можно сказать, что отражение

<sup>1</sup> Гегель, Соч., т. XII, М. 1938, стр. 260.

<sup>2</sup> А. И. Герцен, Собр. соч. в тридцати томах, т. X, М. 1956, стр. 9.

истории в человеке свойственно каждому подлинно художественному реалистическому произведению. Таков, например, «Евгений Онегин» Пушкина, в котором нет ни одного события, выходящего за рамки личной жизни героев романа. Несмотря на это, Белинский имел полное право назвать роман в стихах энциклопедией русской жизни.

Чем глубже художник сумеет проникнуть в сложные общественные отношения, определяющие судьбы людей, тем правильнее будут показаны отношения человека и среды, его деятельности и хода истории, а тем самым убедительнее, значимее и выразительнее окажутся литературные характеры. Одновременно, чем смелее обобщения, рельефнее мазки, метче детали образа в их общественном и человеческом содержании, тем всестороннее, нагляднее, глубже получится общая картина жизни, закономерностей ее развития, а главное — шире эстетические возможности искусства.

Существенное соответствие между литературным характером и жизненным содержанием, выразителем которого он выступает, потребовало от писателя-реалиста углубления мотивировки образа, стало фактом его организации, наложило отпечаток на принципы построения сюжета и композиции.

Это отнюдь не противоречит тому, что реалистическому роману XIX века присуща коллизия личности и общества, принимающая зачастую антагонистический характер. Столкновение героя и действительности, мечты и реальных возможностей красной нитью проходит через литературу. Говоря о существенном соответствии литературного героя и жизненного содержания, мы имеем в виду *принцип* построения литературного характера, а не тематический, содержательный момент, как, например, протест героя против существующего порядка, обусловленный в конечном счете самим этим порядком.

Нарушение же принципа существенного соответствия влечет за собой возникновение или иллюстративных образов, лишенных внутреннего содержания, или образов имманентных, замкнутых в узком мире внутренней жизни, бедной содержанием.

Подвижная внутренняя взаимосвязь типического характера и типических обстоятельств допускает весьма

широкий диапазон своего художественного выражения. Подчас центр тяжести переносится почти целиком на характер человека. В таком случае литературный тип выступает как бы сгустком породивших его обстоятельств. Таковы образы помещиков в «Мертвых душах» Гоголя.

В иных случаях художник сосредоточивается на воссоздании обстоятельств, хода событий, «мелочей жизни» (как часто бывает у Щедрина), и тогда событийный поток несет огромную нагрузку обнаружения *характерного*, казалось бы, в мимолетных и стихийных событиях. Поток жизни при этом не что иное, как проявление вонне качеств таких социальных типов, как Брудастый, Органчик и др. В отрыве от жизни «одного города» Органчик или фаршированная голова становятся манекенами.

По-своему проявляется та же эстетическая закономерность в творчестве Чехова. В этой связи очень показательны высказывание Станиславского: «Вспомните «Вишневый сад»: я знаю жизнь Раневской в Париже, я вижу детство Ани, я знаю, как сложился и рос Лопухин, хотя на сцене это не показано, зато это рассыпано по всей пьесе и входит в меня — зрителя и читателя, — расширяя сценическую картину до *картины эпохи*»<sup>1</sup>. Так у глубоко лирического и интимного по своему складу писателя воссоздание картины эпохи оказывается в такой же мере необходимым результатом рассказа о жизни людей, как и у Щедрина, Л. Толстого или М. Горького. Каждый художник идет здесь своим путем, не нарушая общего закона.

Большой интерес представляет горьковская эпическая картина развития русской действительности на протяжении четырех десятилетий, данная в «Жизни Клима Самгина». В романе ясно обозначены два плана: жизнь самого Клима и широкая панорама русской действительности. При несоответствии ничтожного Самгина и грандиозных исторических событий, современником которых он оказывается (революция 1905 года, империалистическая война, февральская революция, приезд Ленина в Петроград), существует художественное

---

<sup>1</sup> К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, М. 1953, стр. 316 (курсив мой.— Н. Г.).

соответствие в замысле произведения, объединяющего, по определению А. В. Луначарского, жанр Bildungsroman'a с жанром исторической хроники. Органическое соединение столь противоположных элементов оправдано в эпосе Горького.

Образ Самгина выполняет функцию огромного зеркала, с помощью которого возникает «движущаяся панорама десятилетий» (Луначарский). При этом писатель не заставляет читателя смотреть на мир глазами Клима. Он сталкивает «свидетельствуемое и свидетеля» и добивается возникновения верной и многосторонней картины эпохи.

Идейно-эстетическая функция романа в одном из его аспектов сводится к раскрытию идеи, что изолированного от общества человека нет и не может быть. Желание самоизолироваться, характерное для Самгина, подняться над остальными людьми, встать в позу сверхчеловека приводит его к концу, к распаду личности. Образ Клима Самгина полемичен по отношению к тем буржуазным писателям, которые пытаются идеализировать самгинскую позу, воспеть «изолированного» человека. Тем самым они идут против правды, творят «неправду искусства» (А. Н. Толстой). Принцип «существенного соответствия» направлен против «эстетической иллюзии» больших и малых робинзонад, против культа абстрактного человека.

Внутренний разрыв между изображением человеческой жизни и воссозданием целостной картины эпохи, нарушение диалектической цепи причин и следствий приводит к ослаблению мотивированности изображаемого, к однолинейности и схематизму.

Здесь возможны две крайности.

В критике справедливо подвергалась осуждению натуралистическая тенденция некоторых советских писателей, выразившаяся в подмене большей жизненной содержания частным, случайным, второстепенным, в стремлении выдать правду факта за правду истории. Изображение мелочей быта, излишняя детализация, утонченный психологический анализ незначительных чувств и переживаний ведут к ложному образу «изолированного человека», заслоняющего собой весь остальной мир.

Не менее губительна для художественного произведения другая крайность, когда событие заслоняет

собой человека, становится предметом протокольной фиксации. Особенно сильно давал себя знать этот просчет в 20—30-е годы. В частности, П. Павленко тогда еще не выработал точного эстетического коэффициента для нахождения «тождественной основы» между ходом истории и судьбой человека.

Его «Баррикады» полемически заострены против пресловутого «семейного романа», жанра, основанного на выключении героя из истории, из общественной жизни. Руководствуясь принципом: «люди уходят, события остаются», писатель стремился создать образ революционного Парижа, минуя жизнь отдельных людей: каждый человек, зафиксированный в какой-то отдельный момент своей жизни, нужен лишь в качестве мазка в общей картине. Картина эпохи при таком изображении получается плоская, лишенная объема. В рамках своегообразного замысла повести такой подход, может быть, еще и имел право на существование. Однако и в послевоенной литературе у ряда писателей, драматургов и сценаристов он становится господствующим («Падение Берлина», «Незабываемый 1919-й», «Сталинградская битва» и др.).

Событие показывается без своих подлинных творцов, история превращается в мистический процесс, поставленный над человеческой жизнью. Против подобной трактовки явлений еще в свое время решительно возражали Маркс и Энгельс, подчеркивая, что историю творят сами люди, хотя творят ее и не самопроизвольно.

В подлинно художественном реалистическом произведении событие и человек, жизнь героя и народа поставлены в глубоко обусловленную связь, и на этом основании возникает правдивая картина эпохи. У Толстого даже такие грандиозные по масштабам события, как Аустерлицкое или Бородинское сражения, показаны не «суммарно», не с высоты птичьего полета,— водоворот событий складывается из множества индивидуальных судеб, поступков, характеров. Каждый отдельный человек раскрывается как участник происходящего, а целостная картина создается из бесконечно малых, но существенных величин.

В. Г. Короленко, говоря о творчестве Л. Толстого, подчеркнул огромное художественное значение назван-

ного явления. «...Средний художник,— писал он,— поднимает в воображении двух, трех, наконец десятков-другой лиц. И чем больше расширит он свой захват, тем тусклее становятся образы. Воображение Толстого поднимает сотни и несет их с изумительной легкостью, как могучая река свои караваны и флотилии...»<sup>1</sup> И далее Короленко поясняет свою мысль сравнением «Разгрома» Золя и «Войны и мира» Л. Толстого: «Вот, например, движение отрядов. У Золя — это «боевые единицы». Вы их видите, слышите гул их движения, наблюдаете действие их в общем столкновении. Но это именно коллективные единицы, которые движутся, точно пятна на полотне. В лучшем случае вы разглядите среди них главного героя и отдельные группы, близкие к основной нити рассказа. У Толстого проходящий на параде или идущий в сражение полк — не коллективная единица, а человеческая масса, *кишащая отдельными жизнями*»<sup>2</sup>. Сохранение отдельных человеческих индивидуальностей в потоке больших событий не есть самостоятельный, а тем более единственный показатель художественности, хотя названный признак безусловно существует для объективной характеристики творческих возможностей писателя. Мысль Б. Г. Короленко весьма плодотворна, так как в ней подчеркнута роль системы характеров для реалистического, конкретного, пластичного и объемного воспроизведения правды жизни.

Как уже отмечалось, существенное соответствие между правдой характера и правдой жизни в произведении позволяет, говоря о художественности, опереться на рассмотрение характера. Но это вовсе не означает превращения характера в метафизический, безусловный и неподвижный эталон художественности.

Литературный характер претерпел большое поступательное развитие, в ходе которого расширились и углубились возможности отражения в нем и с его помощью (непосредственно и опосредствованно) сложной картины жизни. Отсюда, однако, не следует, что каждый последующий писатель, так сказать, механически обязательно лучше предыдущего.

Художественное произведение обладает неповтори-

---

<sup>1</sup> В. Г. Короленко, Полн. собр. соч., т. 1, СПб. 1914, стр. 303.

<sup>2</sup> Там же.

мой эстетической ценностью. Ограниченные, казалось бы, возможности искусства прошлого не мешали достижению огромного художественного эффекта. Кроме того, неравномерность развития выражается в истории искусства в том, что приобретение определенных эстетических достижений происходит в известной мере за счет утраты других. Такого рода сложный и противоречивый путь развития искусства позволил классикам марксизма отметить не только неповторимость, но и недосыгаемость лучших памятников античности.

Существенное соответствие человеческого характера и жизни общества на разных этапах развития литературы получало различное качественное решение. В реалистическом методе оно реализуется через создание детерминированного характера. Но и эта категория претерпела большие внутренние изменения. Для примера сошлемся на понимание человеческого характера у Гольбаха. Типичное для философии Просвещения, оно соответственным образом преломлялось в реализме своего времени при трактовке человеческой личности. «Обстоятельства рождения человека, — писал Гольбах, — от его выбора не зависят; человека не спрашивали, хочет он или не хочет появиться на свет; природа не советовалась с ним по поводу выбора родины и родителей; приобретенные им убеждения, представления, мнения — истинные или ложные — лишь неизбежные плоды полученного им воспитания, которым он не распоряжался; его страсти и желания — неизбежные следствия его характера, обусловленного природой человека и внушенными ему убеждениями; в течение всей жизни желания и поступки человека предопределены теми связями, привычками, занятиями, развлечениями, беседами, мыслями, в которых он не волен, то есть множественном событиях и случайностей, которые не в его власти изменить...»<sup>1</sup>

Здесь знаменательно признание обусловленности человеческого характера обстоятельствами, от него не зависящими, но — и в этом сказалась свойственная просветителям ограниченность — он (то есть характер) предстает не как совокупность общественных отношений,

---

<sup>1</sup> П. Г о л ь б а х, Письма к Евгению. Здравый смысл, М. 1956, стр. 302—303.

а связывается с антропологической трактовкой «природы человека».

Дидро, как известно, делал бóльший упор на обстоятельства, порождающие данный характер. Он подчеркивал самостоятельное значение обстоятельств и требовал изображения искусством не только того, что различает людей между собой, а и того, что группирует их особым образом, что делает их судьями, адвокатами, мэрами. Другими словами, ударение переносилось на социальное начало в человеке, определяющее его не столько как индивидуальность, сколько как явление общественного порядка.

Позиции Гольбаха и Дидро не противостояли друг другу. На их примере видно, что в эстетическом освоении действительности не было достигнуто необходимого синтеза, не выработалось еще диалектического подхода к человеку, осуществляющегося путем раскрытия типичских характеров в типичских обстоятельствах.

Поступательный ход развития литературы привел затем к тому, что, создавая детерминированный типичский характер, показывая, что вызвало к жизни *такого* человека, писатель давал понять, *какова* окружающая человека действительность. Реализм показал формирование характера как выражение объективной логики жизни. Другими словами, через показ человеческого бытия искусство проникало в жизнь общества, а благодаря познанию общественного человека овладевало пониманием и изображением действительной природы человека.

Сила Гоголя-реалиста в том и заключалась, что он не просто создал образы городничих, чиновников, помещиков, а показал, что весь строй, породивший этих уродливых людей, уродлив, безобразен, страшен. Белинский особенно подчеркивал эту функцию литературного характера: «Теперь роман и повесть изображают не пороки и добродетели, а людей как членов общества, и потому, изображая людей, изображают общество»<sup>1</sup>.

Создание в литературе детерминированного типичского характера и было максимальной реализацией эстетического принципа «существенного соответствия».

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, М. 1955, стр. 351.

Трудно переоценить познавательную функцию осуществленного реализмом XIX века открытия причинной связи человека и обстоятельств его окружающих. Но еще значительно оказались художественные последствия этого открытия: жизнь под пером писателей стала выглядеть достовернее, образ человека приобрел одновременно и жизненную убедительность, и художественную выразительность.

Последовательно отразить диалектическую сложность взаимосвязи человека и окружающей его действительности значило показать человека не только как продукт определенной эпохи, но и как активного деятеля, а затем и сознательного творца истории. Полностью осуществить эту задачу оказалось возможным в литературе социалистического реализма, достижения которой явились, однако, результатом органического продолжения опыта критического реализма XIX века.

Героем романа Стендаля «Красное и черное» является активный, деятельный, незаурядный по уму, способностям и энергии человек из народа, который вступает в конфликт с враждебным ему обществом. Поражение Жюльена Сореля свидетельствовало, что люди подобного типа не нужны буржуазной Франции эпохи Реставрации. Глубокий кризис в результате невозможности активной преобразовательной деятельности переживают герои Флобера, Золя, Франса. Некоторые из них ищут спасения от мира буржуазной прозы в мире интеллекта, в сфере мысли.

Р. Роллан показывает, как труден и мучителен выход из порочного круга, возникающего в сознании человека, лишенного объективных предпосылок для творческой активности.

Реалисты XIX века повели смелый критический пафос на социальное зло и во весь голос заговорили о должном. Они видели жизнь во всей ее наготе, выносили ей беспощадный приговор средствами искусства, давали художественную трактовку изображаемого с точки зрения соответствия или несоответствия определенным общественным идеалам.

Вот почему существует принципиальное отличие критического реализма от натуралистического «детерминизма явлений», призванного доказать, что все суще-

ствующее необходимо и иным, чем оно есть, быть не может. Исходя из фатального понимания обусловленности явлений, натуралисты узаконивали то, что есть, ссылками на биологические, а подчас и патологические предпосылки «вечной природы человека» и отказывались от оценки изображаемого с каких бы то ни было позиций.

Обусловленность характера обстоятельствами не снимала для писателя-реалиста вопроса о самостоятельности изображаемого героя, не приводила к решению этой задачи в плане фаталистической предопределенности человеческих поступков.

С присущей им остротой видения мира гениальные представители критического реализма задумываются о необходимости не только того, что есть, но и того, что должно быть. Однако критический реализм, умея глубоко мотивировать возникновение определенного типа, пути формирования его под воздействием жизненных факторов, оказался перед невозможностью так же мотивированно раскрыть героя в действии, направленном против существующего порядка.

Огромным достижением социалистического реализма в разрешении проблемы изображения человека как *продукта* и вместе с тем *творца* истории было создание образа революционера, коммуниста. В лучших произведениях советской литературы настоящее выступает в обусловленной взаимосвязи не только с прошлым, но и с будущим этапом исторического развития данного явления (двусторонний детерминизм).

Вслед за Горьким советские писатели смогли показать закономерную, исторически обусловленную, активную революционную практику передового героя из народа. Сама история открыла перед литературой социалистического реализма широкие возможности создания образа человека-творца, изображения народа, поступательного хода жизни, огромные творческие горизонты.

\* \* \*

Умение найти главное, существенное в сложном узле человеческих поступков, дум и настроений — необходимое условие художественного реалистического изображения действительности.

Психологический анализ внутреннего мира человека, конечно, одно из могучих художественных средств, необходимейшая часть правдивого изображения жизни, но не самоцель реалистического творчества и, следовательно, не главный показатель художественности. Когда окружающая героя жизнь лишена самостоятельного значения, когда она перестает быть реальностью, психологический анализ сплошь и рядом препятствует воспроизведению целостной картины действительности.

Ярким примером этого могут служить романы М. Пруста, в которых внутренний мир героя, его переживания, симпатии и антипатии выдаются за подлинный и единственно достойный внимания объект художественного изображения, а окружающая действительность растворяется в зыбком восприятии героя, интересует автора лишь постольку, поскольку она оказывается содержанием его сознания. Реальность, с которой герою приходится иметь дело, всего-навсего реальность его собственных ощущений и переживаний. Герой романа не лишен правдивости психологической характеристики, но субъективистский анализ внутреннего склада человека закрывает писателю выход за пределы индивидуального «я».

«В поисках утраченного времени» — характерное название для произведения, знаменующего утрату писателем способности воссоздавать объективную картину действительности. Вместе со своим героем он лишь пытается «удержать», закрепить в памяти ускользающие жизненные впечатления, придать им хотя бы видимость достоверности и подлинности.

Именно поэтому нуждается в уточнении точка зрения А. И. Букова, согласно которой «глубина проникновения во внутренний мир человека» является «главным показателем художественной полноценности произведения»<sup>1</sup>, причем речь идет не о сентиментализме или модернизме, а именно о реалистическом искусстве.

Из подлинно реалистического произведения читатель не только узнает, что данный человек думает, какими глазами смотрит на вещи, как он радуется и как печал-

---

<sup>1</sup> См. А. И. Буков, Эстетическая сущность искусства, М. 1956, стр. 125.

лится, но и познает его как объективное явление, порожденное объективными закономерностями, как явление, обладающее вполне определенным общественным смыслом и значением. Чем полнее раскрывается в реалистическом искусстве человек, тем полнее встает перед читателем мир, в котором он живет и действует.

Художественное, верное и идейно значимое осмысление жизни, применительно к реализму, несовместимо с односторонним, однобоким отражением человеческого характера. Оно возможно лишь в случае воссоздания образа в совокупности всех основных сторон, определяющих его. Чем глубже писатель проникнет в сущность характера своего героя, тем шире и обстоятельнее сможет показать мир, его окружающий<sup>1</sup>.

Говоря об умении передать в литературном характере главное в человеке, главное для изображаемой эпохи, нельзя, как это иногда бывает, понимать дело таким образом, будто существенное, типическое содержится в художественном образе как бы в чистом виде и отделяется резкой гранью от случайного, индивидуально-второстепенного — всего того, что якобы играет в произведении некую «декоративную» роль. Такое отделение типического от нетипического — «теоретическое» обоснование образов-манекенов, призванных олицетворять или иллюстрировать определенный тезис. Сейчас в достаточной мере очевиден вред, наносимый литературе представлением, будто типическое — это выражение сущности, а индивидуальное, хотя и необходимое, но подсобное, второстепенное средство оформления типического. Благодаря этому происходило отождествление категории типического с логической категорией (общее), по существу узаконивался отрыв типического от категории характера. Разрыв между типическим началом и человеческим характером во всей его неповто-

---

<sup>1</sup> Еще раз оговоримся, что в настоящей статье имеется в виду современное состояние литературного развития, художественные возможности реализма и социалистического реализма. И поэтому сказанное не может быть прямо и непосредственно распространено на другие творческие методы. Критерии художественности классицизма, романтизма и т. д. должны стать предметом особой работы. Сознательное ограничение автором своей задачи отнюдь не свидетельствует о недооценке художественных достоинств и возможностей названных методов.

римой сложности и цельности открывает дорогу примитивизму, несовместимому с настоящим искусством. Типическое в образе сводится при таком понимании к тощей абстракции социальной сущности, оно вырывается целиком из сферы эстетической специфики искусства, занимая исследователя лишь как социологическая категория.

Возводя единичное в общеродовое значение, писатель дает образное *определение* изображаемому. И типическое в искусстве именно поэтому предполагает неразложимое единство общего и индивидуального.

Неповторимость литературных характеров при общеродовом значении изображаемого ими явления — закон реалистического искусства. Типический характер передает общее в многообразии конкретно-исторических форм его проявления и тем самым помогает понять не только общие закономерности, но и реальную сложность и противоречивость явлений.

Портреты Тициана или удивительно простые сюжеты картин Крамского открывают нам мир ума и сердца отдельного человека и вместе с тем картину жизни, историческую эпоху. Причем изображенные на полотнах или на страницах литературных произведений характеры приобретают новое, особое содержание и эстетический смысл, несводимые непосредственно к воспроизведению оригинала. Белинский отмечал, что мы дорожим портретами Ван-Дейка, Тициана и Веласкеса, «вовсе не интересуясь узнать, с кого были писаны эти портреты».

Итак, один из секретов реалистического художественного образа кроется в таком сочетании общего и индивидуального, при котором литературный характер перестает быть копией индивидуального характера, но не превращается в персонифицированную идею. В этой связи можно согласиться с мнением Т. Мотылевой, С. Машинского, Н. Шамоты об органическом соотношении общего и индивидуального в реалистическом образе как важном основании для суждений о художественности<sup>1</sup>. Однако такая постановка вопроса требует

<sup>1</sup> См. Т. Мотылева, О типичности и художественности, «Литературная газета», 1955, 18 января; С. Машинский, Еще раз о природе художественного обобщения, «Литературная газета», 1956, 29 марта; Н. Шамота, О художественности, М. 1958.

и серьезного уточнения. Единство общего и индивидуального не может быть найдено благодаря рецептурной дозировке,— это явление эстетического порядка.

В реализме высшим показателем единства общего и индивидуального, его художественным осуществлением в подвижной системе образов является литературный характер. Если в реалистическом произведении нет характера, то любые математические пропорции между общими посылками и конкретными деталями не спасут положения и со страниц произведения на читателя пахнет или крохоборством, или умозрительностью.

Для того чтобы сказанное не казалось отвлеченным и чтобы можно было представить всю сложность проблемы как творческой задачи, сошлемся на пример такого талантливого и опытного писателя, как В. Гроссман.

Первая книга эпопеи «За правое дело» характеризуется широтой охвата событий, пристальным вниманием к простому советскому человеку. В. Гроссману удалось сказать о Великой Отечественной войне и о советском человеке, отстаившем свою родину, много такого, что до него не было сказано. Но его произведение не стало тем, чем оно могло бы быть по замыслу. Образам не хватает цельности и подлинной исторической достоверности. Представления о каждом персонаже — будь то Вавилов, Мостовский, Крымов, Шапошников — не всегда могут быть связаны воедино и соотнесены с изображаемым временем и средой.

«Родился новый мир невиданных профессий и характеров,— декларирует автор.— Сотни новых промышленных производств породили тысячи новых профессий, выявили и сформировали новые характеры». С первых же страниц повествование ведется о колхозе, говорится о росте молодежи за годы советской власти, о том новом, что пришло в деревню. В общем виде примет времени в романе более чем достаточно, но они только названы. Атмосфера времени не проникает в плоть и кровь изображаемых характеров.

И это проявляется в ряде мест романа даже стилистически. При первом знакомстве с Вавиловым сообщается: «Он *видел*, как в деревню, где отец его знал лишь соху да цепь, косу да серп, вторглись трактор и комбайн, сенокосилки, молотилки. Он *видел*, как ухо-

дили из деревни учиться молодые ребята и девушки... Он *знал*, что сын кузнеца Пачкина стал генералом». И далее, в середине романа, снова: «Вавилов чувствовал то новое, что было внесено в жизнь размахом колхозной работы. Он *видел* и *знал*, чем могут гордиться советские крестьяне перед светом... Он *видел*, что в деревне кое-кто покатыл на велосипеде». Такие почти дословные, уныло-однообразные повторения свидетельствуют о том, что перемены, происходящие в жизни, больше декларируются, чем изображаются, и остаются чем-то внешним по отношению к герою, не влияя на формирование самого характера.

У Вавилова почти нет черт, оставленных временем, которые вместе с тем были бы именно его, вавиловскими, чертами, приметамы его собственной жизни. Исключение, пожалуй, составляет одна деталь, знаменательная для понимания природы простого советского труженика полей, ставшего солдатом. «Когда летом 1941 года гитлеровцы напали на Россию, Вавилов сказал жене: Гитлер хочет забрать советскую землю, он весь земляной шар для себя пахать хочет». Вавилов не оговорился, он убежденно называет земной шар — земляным, и говорит так потому, что «вся земля была для него огромным полем, которое народу надлежит вспахать и засеять в дружном, общем труде».

К сожалению, приведенная деталь, пожалуй, единственная, в которой убедительно проявляется крестьянин, всем существом привязанный к земле. Вместе с тем эта деталь дает возможность почти осязаемо ощутить разницу между единоличником и колхозником, человеком, бывшим во «власти земли», и человеком, ставшим хозяином над землей. Но даже такая художественная находка пропадает, снимается многими другими неуверительными характеристиками.

Фраза Вавилова о «земляном шаре», конечно, не признак некультурности, а, в известном смысле, черта характера. И все-таки выразиться таким образом может человек простой, непосредственный, интересующийся политикой, но не кончавший институт международных отношений. И потому очень декларативно звучат слова о том, что Вавилов знал, кто командовал обороной Севастополя в 1855 году или что Гинденбург был не военным министром, а фельдмаршалом у Вильгельма.

Приведенные факты приходят в противоречие с характеристиками, идущими в другом плане, и мешают возникновению законченного, определенного представления о «колхозном активисте».

Просчет писателя в образе Вавилова сказывается еще и в том, что, стремясь запечатлеть русский национальный характер, В. Гроссман рассматривает исторические события 30—40-х годов и прежде всего события Отечественной войны в качестве условий, в которых должен показать себя уже готовый характер, сформированный веками.

Да, конечно, национальный характер — результат не одного исторического периода, в нем запечатлены судьбы целого народа. Но вместе с тем он не безразличен к активному воздействию конкретной исторической эпохи. В романе Гроссмана события нашей современности — классовая борьба в деревне, коллективизация, возмужание страны социализма — все это как будто внешняя среда жизнедеятельности данного героя, не имеющая решающего значения для *определения* характера нового человека советской эпохи.

В. Гроссман словно перекликается с И. Тэном, когда, пытаясь проникнуть в главное, вскрыть существенные стороны характера, хочет достигнуть этого через показ «готовых» свойств русского человека, забывая, что «извечное» и существенное вовсе не обязательно совпадают.

В результате в характерах Вавилова, Шапошниковых, Штрума между их человеческим содержанием и эпохой, в которой они живут, образуется известная дистанция, разрыв, наносящий ущерб художественной полноценности образной системе в интересной книге о Великой Отечественной войне.

Если в реалистическом образе общее существует в отрыве от индивидуального — исчезает личность; если индивидуальное — от общего, — из поля зрения пропадает та жизнь, которая его создала, смазывается эпическая картина эпохи. Нисколько не помогает при этом эклектическое соединение того и другого.

Количественные пропорции общего и индивидуального в образе, при их органическом синтезе, весьма и весьма подвижны, и нет никаких оснований для понижения этого единства вроде какого-то механического

равновесия двух начал. Пропорции здесь могут быть самые различные, и именно этим объясняется возникновение различных категорий характеров: характеры-типы, характеры-личности, подчас неповторимые в своем индивидуальном выражении «чудаки», которых так много у Горького, или, наконец, просто портретные зарисовки действительно живших людей (как у того же Горького, например, в воспоминаниях о Ленине), имеющие тем не менее огромное обобщающее значение, огромное эпохальное содержание.

В каждой из этих категорий может осуществиться тот органический синтез общего и индивидуального, благодаря которому литературный характер становится художественным фокусом эпохи, входит в круг большого искусства.

### 3

Литература призвана отражать поступательный ход истории, давать правдивое представление о противоречиях жизни и конфликтах, возникающих на пути движения общества. Одним из средств образного познания действительности в ее развитии и движущих сил этого развития являются образы положительных и отрицательных героев.

Здесь также не может быть готовых рецептов и рекомендаций о том, скольких положительных героев писатель должен противопоставить отрицательному. В «Ревизоре» Гоголя только смех был тем позитивным началом, который позволил писателю разоблачить с позиций высокого идеала страшную действительность николаевской России.

Однако при наличии положительного героя художественные достоинства последнего являются важным фактором для оценки произведения, для понимания творчества писателя, сумевшего или не сумевшего вскрыть какие-то существенные стороны действительности в данном образе.

Создание полноценного образа положительного героя, емкого, не упрощающего реальные жизненные явления, а, наоборот, помогающего понять какие-то ведущие стороны жизненных процессов,— сложная и трудная

эстетическая задача. Над ее практическим осуществлением бились величайшие художники, причем многие из них, даже такие, как Гоголь, Толстой, Достоевский, терпели в иных случаях серьезные неудачи. Достоевский специально останавливался на важности, а также и трудности создания образа положительного героя, образа подлинно художественного и идейно значительного. В связи с работой над романом «Идиот» он писал: «Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека... Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного — всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная»<sup>1</sup>.

Это вовсе не значит, что писатели критического реализма были не в состоянии справиться с подобной задачей. Речь идет лишь о трудностях, связанных с ее осуществлением.

Проблему художественности, и в частности художественности образа положительного героя, очень часто сводили к разговорам о таланте писателя, ограничиваясь анализом формального мастерства. Без таланта, так же как и без профессионального мастерства или, как еще говорят, «технологии» писательского труда, разумеется, немыслимо создание художественно полноценного образа положительного героя произведения. Но не менее важно видеть и другую сторону вопроса.

Если писатель изображает то, что является объективно положительным и заслуживает художественного утверждения, принижено, а следовательно, извращенно, а то, что стоит на пути поступательного развития общества, поднимает и поэтизирует, то его произведения, при самом высоком формальном мастерстве, не будут обладать подлинным художественным совершенством. Об этом свидетельствуют многочисленные примеры, в том числе так называемые антинигилистические романы 60—70-х годов прошлого века в России, творчество декадентов, современные человеконенавистнические «опусы» некоторых американских и западноевропейских писателей.

Ни гениальность, ни мастерство не уберегли Л. Толстого от серьезного срыва в «Зараженном семействе»

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский, Письма, т. 2, М.—Л. 1930, стр. 71.

и «Нигилисте», когда его интерпретация и оценка нового человека, разночинца, пришла в противоречие с тем, что было в действительности. Нельзя удержаться на высоком уровне художественности, пытаясь опорочить передовое, прекрасное явление или возвеличить и опоэтизировать безобразное, отсталое, косное. Огромные завоевания Л. Толстого связаны с умением убедительно и выразительно передать человеческую жизнь в ее действительных противоречиях, увидеть подлинного героя истории в народе, проникнуться народным взглядом на вещи. Его творческий «рассудок» в конечном счете всегда преобладал над «предвзвешиваниями».

Мысль о тесной взаимосвязи образа положительного героя и эстетического идеала с вопросом о художественных достоинствах произведения, думается, не вызывает сомнения. Проблема положительного героя, его идейного и художественного значения, ставилась всей реалистической и революционно-демократической эстетикой XIX века. Дальнейшую разработку она получила в марксистской науке об искусстве.

Однако не так давно некоторые наши критики довольно настойчиво выступали против образа положительного и отрицательного героя в советской литературе, усматривая в этих образах упрощенное изображение жизни, схему. Здесь необходимо указать не только на несостоятельность подобного рода попыток, но и на то, что эти критики невольно, по-своему, можно сказать — негативно, подтвердили внутреннюю нерасторжимую связь художественности с изображением человеческого характера. Ссылаясь на неудачи некоторых писателей, вместо живых людей создававших искусственных персонажей, воплощающих в себе всевозможные добродетели или пороки, эти критики сделали неправильный вывод. Они отвергли, как помеху для правдивого и высокохудожественного изображения, образ положительного героя и его антипода. В жизни есть просто люди, заявляли они, имеющие как достоинства, так и недостатки, и потому писатель, призванный — не улучшать и не ухудшать существующее, не должен создавать ни положительных, ни отрицательных персонажей. При таком подходе образ положительного и отрицательного героя стал рассматриваться как средство искажения, как способ приукрашивания действительности или ее шельмования.

Подобные тезисы защищаются, как правило, с помощью материала малохудожественных, конъюнктурных произведений, выдаваемых за образцы социалистического реализма. К сожалению, еще имеется немало книг, где выступают условные персонажи, наделенные надуманными чертами, в которых очень мало от жизни, от убедительного человеческого характера. Предназначенные иллюстрировать авторскую идею (в своем общем виде подчас и правильную), ходульные герои приходят в явное противоречие с действительным положением вещей, потому что содержание их жизни, мотивы поступков и результаты деятельности не имеют ничего общего с реальным поведением, поступками и чувствами людей.

Однако противники положительного и отрицательного героя выступают не против малохудожественных произведений, а против проблемы в целом. «Положительный или отрицательный герой Григорий Мелехов, Нагульнов, дед Щукарь?» — задают они вопрос. Но такая ссылка на творчество Шолохова, а равно любого другого крупного художника, снова доказывает лишь ту очевидную истину, что неправомерно все многообразие литературных образов подводить под ту или иную категорию. Если образы Мелехова, Нагульнова или Щукаря не подходят ни под одну из них, то каждому известно, что наряду с подобными характерами в творчестве того же Шолохова нашли рельефное воплощение положительные образы (Штокман, Бунчук, Кошевой, Давыдов), а также и отрицательные (Листницкие, Коршуновы, Островной, Половцев).

Ту же мысль можно проиллюстрировать на произведениях М. Горького, В. Маяковского, А. Макаренки, Н. Островского, А. Малышкина, А. Толстого, П. Павленко и многих других советских писателей, пафос которых состоит в утверждении героя нашего времени.

Ратуя якобы за правдивое изображение жизни во всем ее многообразии, противники положительного героя наносят удар не по схематизму и дурному сочинительству, а по идейности литературы. Отказ от идейно-эстетической оценки изображаемого с позиций класса, возглавляющего поступательное развитие истории, в свете передового мировоззрения означает уступку объективизму, предполагает созерцательное, а не действенное отношение к жизни. «Добру и злу внимая равнодуш-

но», писатель должен все понять и все простить. В конечном счете это означает отказ от основных требований реализма и санкционирование бескрылого натурализма.

Исходя из пассивного релятивизма, возможно в лучшем случае добиться копирования фактов, но нельзя постигнуть закономерностей жизни и бороться за ее преобразование. А ведь сила искусства в том и состоит, что оно учит страстно любить прекрасное и ненавидеть безобразное, косное, враждебное счастью народа, помогает бороться и побеждать, вдохновенно зовет к лучшему будущему.

Отстаивать положительного и отрицательного героя в качестве одного из существенных средств создания высокохудожественного произведения, выдвигать на первый план высокохудожественное решение этой проблемы — и значит бороться с позиций реализма против схематизма и упрощенчества.

Положительный герой — это не просто хороший человек или искусственный образ «усовершенствованного» человека, а отрицательный — не обязательно злодей, лишенный каких бы то ни было достоинств. Это вообще не персонифицированные носители добродетели или порока. Писатель-реалист постигает сложный, многосторонний человеческий характер и на этой широкой основе создает *типические* образы положительного и отрицательного героя. Реалистическая литература не проходит мимо индивидуальных качеств и личных, неповторимых особенностей человека, но и не ограничивается ими. Литературный характер наделен большим идейно-эстетическим содержанием. Последнее предполагает, что, показывая сложного и противоречивого человека без упрощения, без схемы, вместе с тем необходимо ясно и определенно дать понять, что создало данный тип, какое место принадлежит ему в жизни, каково его значение в судьбах других людей, соответствуют ли его личные качества роли, возложенной на него историей.

Реализация названных задач и есть не что иное, как претворение в искусстве принципов партийности и народности. Ленинское понимание партийности литературы предполагает беспощадную правдивость в изображении действительности и требует оценки, трактовки, интерпретации изображаемого с позиции пролетариата. Искусство помогает познанию, эстетическому видению и активному

вмешательству в жизнь. Оно «имеет не только способность ориентировать,— отмечал Луначарский,— но и формировать»<sup>1</sup>. Вот почему, хотят или не хотят этого сторонники «оптического равнодушия», положительный герой — не выдумка лакировщиков, а образ отрицательного персонажа — не открытие нигилистов от искусства.

В положительном и отрицательном образе скрещиваются воедино познавательные, воспитательные и эстетические функции образного мышления, и благодаря этому в них воплощается не только *ход истории*, но и *суд истории* над человеком, его жизнью, его делами.

Противники положительного и отрицательного героя в советской литературе, пытавшиеся дискредитировать эту проблему ссылками на примеры нехудожественных произведений, по сути дела указали лишь на то, что нехудожественное решение сложной задачи искусства может дискредитировать произведение.

Положительный и отрицательный герой — категория эстетическая, неразрывно связанная с художественностью произведения в целом. Писатель-реалист должен найти верные и убедительные художественные определения человека, в результате которых возникает не фотографическая копия прототипа, а неповторимый литературный характер.

Уже Чернышевский, нарочито упрощая вопрос, но тем не менее весьма четко наметил различие между человеком и его образом в искусстве. Он писал, что в жизни ничтожный повеса, в сущности недурной человек, может наделать много ужасных дел. Человек, которого никто не назовет дурным, может погубить других людей и наделать несчастий больше, чем Яго или Мефистофель. В литературе, «напротив того, очень дурные дела делают и люди очень дурные; хорошие дела делают и люди особенно хорошие. В жизни часто не знаешь, кого винить, кого хвалить; в поэтических произведениях обыкновенно положительным образом раздается честь и бесчестье. Но преимущество это или недостаток?» — спрашивает критик и отвечает: «Бывает иногда то, иногда другое; чаще бывает это недостатком». И далее объясняется почему. Причина одна: «приспособление характера

---

<sup>1</sup> А. В. Луначарский, Статьи о театре и драматургии, М.—Л. 1938, стр. 18.

людей к значению событий», а в результате — «идеализация в хорошую и в дурную сторону»<sup>1</sup>.

Чернышевский исходит из признания «существенного соответствия» между характером и событием, между образом и сюжетом, но неверно считает единственным способом его достижения «приспособление» одного к другому и, как следствие, — «идеализацию в хорошую и в дурную сторону». Здесь Чернышевский недостаточно диалектичен в понимании «идеализации», которая в подлинно реалистическом художественном произведении происходит не благодаря «приспособлению» фактов жизни, а следовательно, и поступков героя к заданной схеме, а путем выявления главного, определяющего в характере человека. Подлинное искусство никогда не исходит из *приспособления* характера к событиям, а сильно самой правдой жизни, глубоким проникновением в закономерности, заложенные в объекте изображения.

Положительный герой нужен писателю-реалисту не для того, чтобы приукрасить сущее, не для того, чтобы на примере преображенной действительности в романтическом образе «образцового человечества» (А. Бестужев) поставить вопрос о должном как о желаемом, как об идеале, субъективно выраженном в произведении, а для того, чтобы разобраться в объективном ходе жизни, чтобы запечатлеть те идейные устремления, те человеческие качества, которые на определенном историческом этапе, для данного класса, возглавляющего поступательное движение общества, получают значение исторической необходимости. Перед нами возникает образ прекрасного человека не потому, что он чужд недостатков и слабостей, а потому, что он, говоря словами Ю. Фучика, «в *решительный момент* делает то, что он должен делать в интересах человеческого общества»<sup>2</sup>.

Вот почему подлинно художественный образ положительного героя является одним из необходимых моментов правдивого осмысления жизни, ничего общего не имеющего с рецептурной дозировкой розовой и черной краски. Создавая образ положительного героя, советский писатель призван запечатлеть нового растущего человека коммунистического общества.

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. II, М. 1949, стр. 69.

<sup>2</sup> Ю. Фучик, Избранное, М. 1952, стр. 143.

\* \* \*

Часто говорят, что герой критического реализма был лишен идеалов, а герой нашего времени служит великим идеалам; что первый раскрывается в основном в личных отношениях, а второй — в общественных связях и проявлениях и т. д. Такая постановка вопроса неверна тем, что сравнение ведется лишь по линии содержания, отвлеченно от эстетического решения каждой из названных проблем, и потому неизбежно приводит в силу своей абстрактности к полярному *противопоставлению* реализма прошлого и социалистического реализма. Когда же игнорируется новизна идейной проблематики советской литературы и сравнение идет лишь по линии художественных средств, происходит отождествление различных методов, ибо за пределами рассмотрения остается содержательная сторона художественной специфики.

Совершенно очевидно, что ни один из этих способов анализа не может быть плодотворным при разрешении проблемы традиции и новаторства в советской литературе.

Приведем некоторые примеры.

Сопоставление «оголенного» содержания приводит критиков к полному противопоставлению реализма А. Фадеева реализму Л. Толстого. Во взгляде на человека, на жизнь, в решении нравственно-этических проблем Фадеев, разумеется, идет своим собственным путем. Однако его самобытность не дает ни малейшего повода для нигилистического вывода, будто «на пути создания образа нового человека советский писатель не знает никакой литературной традиции. Это — целина, которую он впервые должен творчески поднять»<sup>1</sup>. Логическая необходимость такого вывода возникала не из сравнения художественных произведений, а из сопоставления жизненного материала, реализованного в творчестве разных художников.

В другую крайность впадал А. Воронский. Он писал по поводу «Разгрома», что Фадеев заимствовал не только форму, не только стиль, приемы, композицию у Л. Толстого, но и его, толстовский, *подход к человеку*,

---

<sup>1</sup> С. Н е л ь с, Творчество Фадеева, «Литературная учеба», 1937, № 10—11, стр. 82.

к психологии. Но тогда, спрашивается, в чем же значение произведений Фадеева? Быть может, в том, что он удачно «имитирует» великого классика, или в том, что нашел удачное применение готовым приемам для рассказа о новой жизни?

Критик просмотрел самую сильную сторону Фадеева-художника — новый художественный метод изображения человека и его жизни, новое отношение к человеку, продиктованное социалистическим гуманизмом, то, что запечатлено и в форме, и в стиле, и в композиции «Разгрома», что в конечном счете, будучи реализованным в произведении средствами искусства, дает новое художественное качество.

Может быть, на приведенных высказываниях не стоило бы останавливаться, тем более что вопрос об отношении творчества Фадеева к традициям Л. Толстого имеет самостоятельное значение и большую литературу, если бы сказанное не демонстрировало наглядным образом, к какому вульгаризаторству приводит отвлечение от проблем художественности, даже при решении вопроса, казалось бы, непосредственно к ней не относящегося.

Художественность произведения — эстетический показатель успешного решения в искусстве, и именно средствами искусства, больших и сложных задач, связанных с его идеологической природой.

Чем значительнее характеры, которые писатель сумеет запечатлеть, чем многостороннее, глубже, шире его взгляды, чем правильнее схватывает он смысл жизненных противоречий, тем богаче его палитра, увереннее рука, безошибочнее глаз, совершеннее мастерство. Таковы условия для создания подлинного произведения искусства, шедевра (слово, которое у нас боятся употреблять), в котором с неповторимым совершенством воплощен трепет жизни и смелый полет мысли. Процесс развития образного мышления неразрывно связан с процессом развития жизни, отражением и осмыслением которого оно является. Поэтому невозможно разобратся в достоинствах произведения, не умея понять и оценить то новое, что вносится им в художественное развитие человечества.

Для правильной оценки произведения очень важно иметь ясное представление о достижениях и завоеваниях в сфере создания типического характера, и в частности

характера положительного героя, которые стали достоянием советских писателей, разобраться, в чем они уступают великим реалистам, в чем пошли дальше, что сделали из не сделанного до них,— короче говоря, это все тот же вопрос идейно-эстетического качества произведения, взятый не статично, а в динамике литературного развития.

Именно по этой линии — по линии выявления своеобразия художественных принципов создания положительного героя — интересно сопоставить «Разгром» Фадеева с «Казачками» Л. Толстого.

Одним из первых положительных героев Толстого был Оленин в «Казачках» (1852—1862), которому уже присущ комплекс переживаний, столь свойственный толстовскому интеллектуальному герою: поиски смысла жизни, мечты о счастье, связанные с тягой к народной правде, ненависть к фальши праздного существования. В «Казачках» уже отчетливо прозвучало противопоставление народной правды лживости общественного устройства, основанного на эксплуатации.

«Казачки» и «Утро помещика» — два этюда, сделанные рукой гениального художника к такому шедевру позднего Толстого, каким является «Воскресение». Из «Казачков» в роман перешла проблема просветления героя, ищущего правду в народе, пытающегося «спасти» любовью к женщине из народа.

Герои из народа уже в «Казачках» получили яркое, чрезвычайно пластичное воплощение в правдивых художественных образах. Вместе с тем весьма знаменательно, что Толстой — мастер психологического анализа, первооткрыватель «диалектики души», виртуозно пользующийся своим методом при создании образа Оленина, — совершенно не прибегает к нему в обрисовке характеров Марьяны и Лукашки, несмотря на остроту и драматизм их отношений. Образы Марьяны, Лукашки, деда Ерошки целостны в своей законченной простоте.

Писатель отказывается от анализа переживаний этих людей, чтобы подчеркнуть их цельность, близость к природе. Этическая оценка поступков в данном случае для него несущественна; он любясь смотрит на воровскую и разбойную жизнь Лукашки (впрочем, трудно сказать, чего больше в поступках Лукашки — вероломства или удали), наивную хитрость деда Ерошки, непостоянство

Марьяны, ибо во всем этом столько непосредственного, детского, что не может даже возникнуть мысли о чем-нибудь плохом. За ними стоит вечная природа-мать. Лукашка — олицетворение ее деятельного начала, Марьяна — высокой красоты, а Ерощка — носитель мудрости все той же природы. Порочное же, ложное, целиком связано с миром светской морали, барского взгляда на простого человека.

Писатель достигает выразительного контраста между раздираемым внутренними противоречиями, чуждым непосредственности Олениным и людьми из народа.

Эта контрастность ярко выражена уже во внешней противопоставленности Оленина и Лукашки. Жених Марьяны — джигит, удалец, «урван», а Оленин лишь «похож на джигита». При всем страстном желании жить и любить, как живут и любят Марьяна и Лукашка, Оленин не в состоянии перешагнуть от фальшивого к естественному. На взгляд всякого опытного кавказца Оленин «все-таки был солдат», то есть казался не тем, чем хотел быть, а чужим и непонятным простым людям, среди которых очутился.

Таким образом, социальная противопоставленность двух начал получает у Толстого яркую, эстетически выраженную контрастность, которая помогает понять не только их непримиримость, но по существу определяет и авторскую оценку изображаемого.

Бездумная казачья жизнь, которая, как река, катится перед глазами Оленина, манит и вместе с тем пугает его, будит в нем сложные, противоречивые чувства, стремления и порывы, и все-таки он не находит в себе силы отдаться этому жизненному потоку и остается на берегу.

Сходная сюжетная ситуация возникает и в «Разгроме» А. Фадеева. Мечик, оторванный от народа и почувствовавший свою отверженность особенно остро, когда его романтизированные представления о партизанской жизни столкнулись с действительным положением вещей и когда он хотел начать новую жизнь после ранения, также остается на берегу, а перед ним и мимо него катится бурный поток жизни отряда Левинсона.

Фадеев по-толстовски внимательно прослеживает искания, думы и переживания человека, чуждого народу по своей социальной природе. Но чтобы художествен-

но закрепить оторванность Мечика, крах его индивидуалистических устремлений, писатель не прибегает к антитезе интеллектуального и прекрасного, как это сделано Толстым в столкновении Оленина с Марьяной и Лукашкой. Дай он такую акцентировку образа, и его произведение не пошло бы дальше того, что уже было достигнуто Л. Толстым,— «Разгром» оказался бы просто своеобразной вариацией толстовской темы на новом жизненном материале. Такое решение в лучшем случае позволяет говорить о внешнем характере новаторства, определяемом новизной материала, который стал объектом изображения. Действительное единство новаторства и традиций лежит на пути решения генеральных идейно-эстетических проблем, над которыми бились и которые по своему решали классики, и претворения этих решений в плоть и кровь нового художественного произведения.

Толстой не дал развернутой картины внутреннего мира Лукашки и Марьяны не потому, что не умел, а потому, что в рамках данной повести не мог это сделать, ибо в противном случае рухнул бы замысел, вся идейная направленность произведения и служащая ее выражению эстетическая концепция.

Фадеев же, наоборот, должен был прибегнуть к всестороннему анализу характера антипода Мечика — Морозки, к детальному и внимательному изображению его внутреннего мира, ибо целью писателя являлось — показать закалку и невиданный рост представителей народа в революции, их моральное и интеллектуальное превосходство над людьми типа Мечика.

Перипетии интеллектуального роста Морозки, обогащение его внутреннего мира и, наконец, превращение в сознательного участника революционных событий находятся в центре повести. Сложный процесс становления нового человека составляет главное содержание характера героя из народа. Эстетический контраст повести основан на столкновении психологии формирующегося нового человека и психологии деградирующего индивидуалиста.

Не образование и склонность к рефлексии, не культура становятся барьером, отделяющим Мечика от Морозки. Правда, сначала именно эти качества, как бы выгодно отличая Мечика от Морозки, обманывают Варю. Она бессознательно, инстинктивно тянулась к свету, к

культуре, к образованию — ко всему тому, чем, как ей казалось, обладает Мечик. И это толкает ее на ошибочный шаг — позволяет поставить Мечика на время выше Морозки, который был прост, груб, необразован. Но в действительности не это разделяет Мечика и Морозку, и в повести сознательно приглушена эта внешняя противопоставленность.

Любовная коллизия также только помогает вскрыть существующий между ними глубокий, органический антагонизм. А. Фадеев вовсе не акцентирует, а только между прочим показывает, что один из них — безудержно храбр, другой — труслив, что один — прекрасный наездник, а другой — во время атаки не умеет повернуть лошадь в нужную сторону. Читателю запоминается неуклюжая поза Мечика, неловко держащего седло при разговоре с Левинсоном, и вызывающая восхищение окрестных крестьян посадка Морозки, «когда, приподнявшись на стременах, склонившись к передней луке выпрямленным корпусом, он плавно шел на рысях, чуть-чуть вздрагивая на ходу, как пламя свечи». Все это необходимые, многозначительные и важные детали, но не эти качества кладутся в основу противопоставления Мечика и Морозки. Они не перерастают в эстетическую доминанту, не становятся, как у Толстого, своеобразным эквивалентом социального конфликта.

Без психологического анализа для Фадеева уже было невозможно показать не только разорванное сознание интеллигента Мечика, но и растущее сознание Морозки.

Для Фадеева, в отличие от Толстого, нет непроходимой грани между интеллектуальной личностью и народом, между человеком мысли и человеком активного действия, борцом, созидателем.

Говоря о своеобразии принципов создания характера у А. Фадеева, нельзя забывать, что между ним и Л. Толстым находилось творчество М. Горького. Воздействие последнего на автора «Разгрома» в целом ряде идейных и художественных моментов было определяющим, и восприятие толстовского наследия шло подчас через осмысление отношения великого пролетарского писателя к классику русской литературы, через его освоение и продолжение этого наследия.

Горькому был чрезвычайно близок трезвый реализм Толстого, его могучий пафос разоблачительства эксплуататорского строя и вместе с тем жизнеутверждающее начало, вера в человека, внимание к обездоленным и угнетенным, признание огромной исторической роли народа.

И чем выше ценил Горький Толстого, тем непримиримее был он к фальшивым моментам во взглядах и творениях великого художника. Со всей силой страсти публициста и художника Горький выступал против толстовского непротивления, самоусовершенствования, проповеди пассивности и терпения. В своем творчестве он полемизирует с философией Толстого языком образов.

Опыт Горького помог молодому Фадееву смело взяться за проблему, обойденную Толстым и односторонне поставленную писателями-демократами (Решетниковым, Омулевским, Куприным), изображавшими лишь несознательный протест, бунт, бедствия народа,— проблему превращения несознательного участника событий в сознательного революционного борца.

Пробуждение человеческого достоинства и осознание своих человеческих прав — вот тема, на которую М. Горький сделал заявку уже в «Горемыке Павле» и блестяще решил в «Матери» и в автобиографической трилогии. В образе Павла Власова великий пролетарский художник отобразил интеллектуальный взлет героя в практике революционной борьбы (история с болотной копейкой, первомайская демонстрация, речь на суде). Причем важно отметить, что Павел Власов с самого начала незаурядный человек, попавший на правильную дорогу и сравнительно быстро достигший большой идейной зрелости.

В произведениях А. Фадеева формирование характера революционера, процесс превращения заурядного человека в незаурядного занимает очень большое место. Герои «Разгрома» как бы восполняют недостающее звено между Горемыкой Павлом и Павлом Власовым. Эволюция их характеров, более трудная, чем у Павла Власова, связана с постепенной выработкой сознательного отношения к происходящему. Логикой образов писатель доказывает: каждый, кто идет в ногу с революцией, может быть героем истории. Для Морозки характерно прежде всего, что он поднимается не из народа, а вместе с народом.

А. Бушмин отметил проявившийся во многих критических статьях схематизм подхода к героям А. Фадеева, которые рассматривались как простые иллюстрации к тезисам о движущих силах революции<sup>1</sup>. Оспаривая иллюстративный метод рассмотрения литературы, он одним из первых отметил существенное идейно-художественное значение образа Морозки. Но исследователь ограничил собственные возможности, сведя свои возражения к спору о *главном герое*, упрощенно представив в этой связи отношения Морозки и Левинсона.

Проникнуть в идейно-художественную концепцию «Разгрома» можно лишь в том случае, если обратиться к тематически-сюжетному треугольнику: Левинсон — Морозка — Мечик. В образе Левинсона, прежде всего через отношения с Морозкой и Мечиком, раскрывается идея организующей и направляющей роли Коммунистической партии в революционном движении, идея несовместимости коммунистического идеала с прекраснотушным мечтательством. Образ Морозки, в свою очередь, через отношения с Левинсоном и Мечиком, раскрывается как образ постепенно формирующегося — на основе и вместе с тем в преодолении того, что оставило в наследие революции старое общество, — нового человека, человека новой морали, имеющего неоспоримые преимущества над буржуазным индивидуалистом. Беспощадное разоблачение Мечика опять-таки складывается из его столкновения по многим линиям с основными героями. Вокруг каждого из трех названных персонажей в той или иной связи группируются остальные. Для понимания сложности и глубины натуры Морозки, простого парня, потянувшегося к свету и даже не подозревавшего о возможностях и противоречиях собственного характера, необходимы Варя и Гончаренко; Чиж и Пика являются образами, придающими нужное освещение фигуре Мечика. Наконец для многостороннего раскрытия образа Левинсона важны Бакланов, Сташинский, Метелица.

Метелица выступает в романе человеком практического действия, он обладает физической силой, ловкостью, ладностью, которых так недоставало Левинсону и отсутствие которых служило сознательному эстетиче-

<sup>1</sup> См. А. Бушмин, Роман А. Фадеева «Разгром», Л. 1954.

скому «снижению» образа командира партизанского отряда.

Именно в этом боковом ответвлении от главного сюжета, в сопоставлении Левинсона и Метелицы, Фадеев как бы воспроизвел толстовскую коллизию интеллектуального героя и героя физически прекрасного. Но сделано это совершенно в ином плане, чем у Толстого.

Оленин видит в жизни Лукашки и Марьяны недостижимый образец, цель жизни, идеал, стимул для своего опрощения. Он бежит от интеллекта к своеобразно понятому «простому» смыслу жизни, пытаясь в «естественности» обрести внутреннюю цельность.

Левинсон в «Разгроме», как известно, тоже тянется к Метелице<sup>1</sup>. Втайне «он любовался порывистыми движениями его гибкого тела, туго скрученного, как ременный бич. Этот человек минуты не мог просидеть спокойно — весь был огонь и движение, и хищные его глаза всегда горели ненасытным желанием кого-то догнать и драться». Однако влечение Левинсона к Метелице, олицетворяющему красоту и силу, энергию и активность, не знаменует извечный и непримиримый, как для Толстого, разрыв практически беспомощной мысли и бесознательной жизненной, природной энергии.

В образах Левинсона и Метелицы воплощены прекрасные, обладающие огромной жизненной ценностью качества нового человека, носителями которых являлись разные люди. В их совокупности зоркий глаз художника провидел цельность человека будущего.

Передать жизнь в развитии, показать, какой должна она быть, для Фадеева никогда не означало приукрашивать ее. Читатель подводился к необходимому выводу, определенному художественному синтезу, обязательно «додумыванию» произведения без искусственного и упрощенного обращения с фактами. Имеются прямые высказывания Фадеева о том, что он не хотел допус-

---

<sup>1</sup> Пусть не поймут нас так, будто допустимо отождествление или сближение казака Лукашки и партизана Метелицы или же, тем более, Оленина с Левинсоном! Речь идет всего лишь о том, что жизненно важные проблемы, поставленные в образах героев Толстого, нашли новое, продиктованное современностью и в то же время опирающееся на богатый опыт классиков решение в творчестве советского писателя.

коть в «Разгроме» искусственного соединения положительных качеств в одном герое, потому что жизнь, уродовавшая людей эксплуатацией, нищетой и невежеством, еще не давала оснований для такого художественного синтеза<sup>1</sup>.

Итак, Метелица и Левинсон — носители разных качеств: красоты и интеллекта, силы и физической невзрачности. Эти качества, внешне противопоставленные в образах двух несхожих людей, по существу служили утверждению единого эстетического идеала нового человека. Они являются не взаимно исключаящими, как у Толстого в «Казаках», а взаимодополняющими элементами.

В толстовской концепции человека — разумное и прекрасное несовместимы в одной эстетической категории утверждения жизни. Разум непримирим с сущим, неразумная действительность не хочет слушать доводов мыслителя. Герою, пришедшему к «просветлению», остается единственное — отказ от уродливого, созданного людьми общественного строя, принятие естественного, природного устройства мира, данного от бога. Истина открывается человеку, вставшему на путь сближения с народом, взглянувшему на свою прежнюю жизнь и жизнь господствующего класса глазами народа. Так слабые стороны мировоззрения и творчества Толстого переплетаются с сильными сторонами.

Фадеев, вслед за Толстым, констатирует разрыв между разумным и прекрасным в реальной действительности, но показывает, что это — результат ненормального устройства общества, которое обязательно будет перестроено такими людьми, как Морозка, Варя, Кубрак, идущими за Левинсоном, Баклановым, Дубовым, Гончаренко. Рост сознательности этих героев органически сочетается с раскрытием их подлинно прекрасных человеческих качеств. Такой новый аспект в подходе к человеку

---

<sup>1</sup> Подобная мысль выражена Фадеевым и в «Последнем из Удэге» в связи с беглыми зарисовками портретов посетителей больницы Костенецкого. «Во всех этих людях, каждый из которых страдал, отмеченный болезнью или уродством, были как бы заключены разрозненные части и стороны цельного образа, полного красоты и силы, нужно было, казалось, только усилие, чтобы он воссоединенный образ героя и стал достойным «Молодой гвардии».

из народа намечен еще Горьким и положен в основу «Разгрома».

В этом плане трудно переоценить значение для «Разгрома» образа Морозки, хотя его вовсе не надо противопоставлять Левинсону в качестве главного героя.

В развитии характера Морозки, шахтерского немудрящего паренька, как бы олицетворяется мечта Левинсона о новом, прекрасном, сильном и добром человеке. Пафос образа как бы перерастает в пафос произведения, посвященного преобразующей, воспитательной силе новой действительности. Руководящая роль партии в революции — залог того, что в стране, освобожденной от гнета, перестанут плодиться никчемные и нищие духом люди, вроде Мечика, и на смену им придет «прекрасный, сильный и добрый человек».

А. Фадеева по праву называют певцом нового человека. Он не боится смелых слов, ярких красок, резких поворотов образа. Он убедительно прослеживает незаурядные задатки простого парня, оказавшегося способным к сложной внутренней жизни. В Морозке происходит работа разбуженного сознания. В этом отношении особенно выразительна сцена сходимки и суда над Морозкой, в которой запечатлен самый момент преображения человека.

Когда Морозка понял свой проступок, он как бы увидел себя глазами нового человека, и тем самым на это мгновение действительно явился им: «...да разве я, братцы! — вдруг вырвалось у него изнутри, и весь он подался вперед, схватившись за грудь, и глаза его брызнули светом, теплым и влажным... — Да я кровь отдам по жилке за каждого, а не то, чтобы позор или как!..» В точно схваченном образе подавшегося вперед Морозки, готового как бы полететь, в такой детали, как глаза, брызнувшие светом, видна безошибочно любовная рука художника, повествующего о «переделке человеческого материала». Вместе с тем здесь впервые дает о себе знать та манера, тот стиль писателя, которые станут ведущими в «Молодой гвардии».

В литературоведении довольно прочно привилось противопоставление «текучего» толстовского характера устойчивому, и поэтому более определенному, характеру у Фадеева. Но, думается, оно не соответствует действительности. Характеры Фадеева более определенны не

потому, что они менее подвижны, а потому, что они более точно определены в своей социальной функции, детерминированы, раскрыты как совокупность общественных отношений, включая классовую борьбу, которую Толстой игнорировал.

И предательство Мечика, и подвиг Морозки — выражение характеров, понятых в их социальной обусловленности.

Главное для понимания эволюции Мечика состоит в том, что он «не чувствовал необходимости всего, что делается», не видел обусловленности поступков и дел людей, среди которых оказался («Если бы они завтра попали к Колчаку, — думает он, — они также служили бы Колчаку»). В отличие от него, Левинсон знает, что, при всей сложности общей картины, за поступками партизан стоят глубокие закономерности. Он глубоко верит в то, что движет этими людьми не только чувство самосохранения, но и другой не менее важный инстинкт, скрытый от поверхностного глаза, не осознанный даже большинством из них, по которому все, что приходится им переносить, даже смерть, оправдано своей конечной целью.

При всей определенности характеров героев А. Фадеева, и в частности характера Морозки, последний показан в сложном процессе духовного роста, которым ознаменовано становление нового человека. Прежде Морозке просто не приходилось задумываться — «жизнь казалась простой, немудрящей, как крупный огурец с Сучанских баштанов». Но стачка шахтеров, революция, гражданская война заставляют его ко многому приглядеться заново. Левинсон помогает ему поставить свои собственные поступки в связь с происходящим. И вот он все чаще отдается «непривычно тяжелым думам». Ему нелегко разобраться в жизни, в отношениях с другими людьми, постичь смысл событий, их историческое значение.

Фадеев показывает процесс усложнения переживаний и дум героя и отмечает скачок в его характере. Человек, не умевший и не испытывавший потребности думать, поставлен перед необходимостью понять происходящее с ним и вокруг него. И уже одно это свидетельствует, что он становится *другим* человеком. Интеллектуальный рост приводит героя к пониманию борьбы противоборствующих стихий в собственном характере.

«Морозке казалось теперь, что он всю жизнь, всеми силами старался попасть на ту, казавшуюся ему прямой, ясной и правильной, дорогу, по которой шли такие люди, как Левинсон... но кто-то упорно мешал ему в этом... он никогда не мог подумать, что враг сидит в нем самом». И для героя и для читателя ясно, что победа над «внешним» врагом, над обстоятельствами должна привести к победе над врагом «внутренним», над собственным характером, изуродованным эксплуататорским обществом.

Пафос образа Морозки и заключается в его борьбе за то, чтобы сделать жизнь человеческой, а себя — человеком. На этом пути его ждут взлеты и падения, и в результате, хотя и дорогой ценой, достигается победа.

А. Фадеев показал в образе Морозки возрождение человеческой личности. В этом простом парне заложены задатки нового человека. В нем вырабатывается новый характер. В ином плане, в ином эмоциональном освещении тот же процесс намечен в образе Вари.

Трагический разгром отряда Левинсона, потрясающий душу, только потому и не звучит пессимистически, что он утверждает рождение нового человека. В этом жизнеутверждении — его смысл, его художественная сила. Это главное в произведении, повествующем о революционной переделке человеческого материала.

Целый ряд исследователей указывает на присущие повести Фадеева черты трагедийности. Но, кажется, никто не решался назвать трагического героя произведения по имени. Если же быть последовательным, то, без сомнения, таковым является Морозка.

Трагический финал всегда предполагает победу героя ценою жизни. Именно так завершается «Разгром». Отряд Левинсона потерпел полное поражение. Морозка погиб, но его смерть знаменует рождение нового человека.

Фадеев не мог подняться до той полноты художественного раскрытия субъективной «диалектики души», мастером которой был Толстой, но в ряде случаев он пошел дальше великого реалиста в показе объективной диалектики характера в его поступательном развитии, обусловленном поступательным развитием действительности. Вот почему едва ли правомерно противопоставлять «текучесть» толстовского характера фадеевскому герою, якобы менее подвижному.

Неправомерность такого противопоставления станет тем более очевидной, если вспомнить, что при всей содержательности, глубине и полноте раскрытия духовной жизни Оленина, Нехлюдова, Левина — богатство их внутреннего мира заключено в самом процессе поисков, в отрицании существующего общественного устройства, а не в тех идеалах, к которым они приходят. Оленин после приезда на Кавказ, Нехлюдов после суда над Масловой становятся в новую позицию к своему прошлому и своим идеалам, по-другому начинают смотреть на вещи. Но полностью преодолеть «врага в себе» они не могут. Нехлюдов, казалось бы, сделал решительный шаг: порвал со средой, его породившей, попытался устроить крестьян на новых основаниях, поехал в Сибирь за каторжанкой, и все-таки вся «новая» жизнь Нехлюдова предстает как старая-престарая история грешника, пытающегося искупить свои грехи. Сколько потрясающей правды в словах Масловой: «Ты мной хочешь спастись...»

«Просветление» героя у Толстого — это еще не столько появление человека с новым характером, сколько признание необходимости появления такого человека.

Для понимания своеобразия раскрытия характера у Толстого необходимо остановиться еще на одном моменте. Оленин выступает положительным героем постольку, поскольку он отвечает писательскому замыслу, его взглядам на жизнь, его поискам идеала. С другой стороны, носителями положительного начала оказываются люди из народа — Лукашка и Марьяна. Наличие положительных героев подобных двух типов характерно и для «Войны и мира». С одной стороны Пьер Безухов, Андрей Болконский, в которых запечатлены близкие самому писателю поиски смысла жизни, устремленности к нравственным идеалам, с другой — люди цельные, сильные, действующие под влиянием бессознательных благородных порывов (Тушин, Тимохин).

Для Фадеева не существует такого разделения положительного героя на носителя интеллектуального, близкого писателю начала и носителя стихийного, неосознанного героизма, заложенного в человеке самой природой. Советский писатель подошел к решению проблемы положительного героя как сложного образа, наделенного богатством всех эстетических качеств.

Сказанное о «Разгроме», думается, позволяет сделать вывод о новаторской сущности типических характеров социалистического реализма, о неисчерпаемых художественных возможностях этого принципиально нового и вместе с тем органически связанного со всем предшествующим литературным развитием художественного метода.

4

Подводя итоги, необходимо сказать, что одной из наиболее острых, постоянно дебатующихся эстетических проблем является проблема значения содержательного момента в искусстве для оценки произведения, соотношения идейного начала с художественностью. Вокруг этих вопросов кипит постоянная идеологическая борьба, и, казалось бы, безнадежно устаревшие воззрения, например о том, что идейно-познавательная функция искусства ничего не прибавляет и не убавляет в его художественных достоинствах, неожиданно находят новых сторонников.

В свое время небезызвестный защитник «искусства для искусства» А. В. Дружинин уверял, что усилие к исправлению нравов и общества может быть полезно для житейских дел, но никак не для искусства. В наши дни югославский литературовед И. Видмар решительно утверждает, будто «идейная направленность для вопроса о ценности художественного произведения совершенно не важна»<sup>1</sup>. При таком подходе начисто отрицается идейная функция художественного образа.

В иных случаях сторонники подобных взглядов не прочь сослаться на общеизвестные высказывания Гете, который не знал, как ответить на вопрос об идее «Фауста», или на Льва Толстого, сказавшего, что для того, чтобы ответить на аналогичный вопрос относительно «Анны Карениной», роман надо написать вновь с начала до конца. На самом деле эти высказывания великих художников, будь то Гете, или Л. Толстой, или Репин, или кто-нибудь другой, свидетельствуют лишь о том, что поэтическая, художественная идея не сводима к общему абстрактному тезису, что незачем было бы писать боль-

---

<sup>1</sup> «Дело», 1956, № 5, стр. 497.

шие художественные полотна, требующие титанического труда, если бы все, что художник имел сказать, можно было бы выразить в краткой формуле.

Идея произведения получает жизнь, развивается и проявляется во всем богатстве содержания через логику образов, через систему характеров, через многообразие художественных средств. И то, что писатель изображает, и то, что он хочет этим сказать, существует в художественном единстве, в нераздельности образа и идеи, во всей художественной концепции данного типического характера.

Белинский не однажды подчеркивал мысль о неразрывном единстве идейного и художественного момента в искусстве. Он писал: «Художественна только та форма, которая рождается из идеи»<sup>1</sup>. Исходя из принципа единства содержания и формы, можно сказать: безыдейное, бессодержательное искусство (каково бы ни было оно с точки зрения формального совершенства) не может быть признано полноценным. Безыдейность, бессодержательность — показатели ущербности, деградации произведения. В свою очередь, произведение, лишенное высшего совершенства образной системы, с необходимостью будет лишено полноценного идейного содержания, ибо идейная, содержательная сторона окажется выраженной в нем примитивно, бедно, серо. И вместо произведения искусства перед нами будет его суррогат, вместо большой жизненной проблематики, глубокого идейного содержания, могучей человеческой мысли — бледное изложение прописных истин.

Признание ведущего значения идейного содержания — исходный момент научного подхода к произведению. Именно поэтому Белинский первой задачей критики считал *определение идеи* и требовал с *меркой* найденной идеи братья за оценку произведения в целом. Причем сам же критик предупреждал, что «ошибаются те, которые думают, что ничего нет легче, как сказать, какая идея лежит в основании художественного создания»<sup>2</sup>.

У писателя-реалиста не отвлеченная идея служит основой художественного образа, а познание человека в его отношениях с другими людьми, определение его

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, М. 1954, стр. 259.

<sup>2</sup> Там же, т. II, М. 1953, стр. 560.

места в жизни, осмысление данного характера в его общем значении. В результате типический характер становится средством выражения конкретной идеи. Аргументируя мысль о том, что «Мертвые души» Гоголя — высокохудожественное произведение, Белинский отмечал: «Мертвые души» стоят выше всего, что было и есть в русской литературе, ибо в них глубокость живой общественной идеи неразрывно сочеталась с бесконечною художественностью образов»<sup>1</sup>.

Такова зависимость качества выражения идейного содержания от художественного совершенства литературного характера, шире — от системы типических характеров, на языке которых ведется большой разговор о человеке, его жизни, борьбе, об идеалах и целях этой борьбы. Вместе с тем не упущена из виду и другая зависимость (которая отнюдь не снимается утверждением, что в реализме идея — функция образа, а не наоборот), зависимость образной системы от главной идеи, ее истинности или ложности.

Не может быть идеи вне образа, но отсюда не следует вывод: был бы характер, а идея приложится сама собой. И в этом отношении, безусловно, порочен объективистский принцип, гласящий, что художественность, правдивость изображения автоматически ведут за собой идею, о которой не стоит беспокоиться. Полемизируя с подобной концепцией, некоторые исследователи подчас бессознательно впадают в другую крайность: дескать, главное — идея, а все остальное (правду жизни и художественность!) она приведет за собой<sup>2</sup>. В данном случае ведущее значение идеи утверждается за счет отрыва содержания от формы.

На первый взгляд может показаться, что нет выхода из замкнутого круга посылок и следствий: от правды характера зависит качественная характеристика выражаемой идеи, от идейной направленности — правда характера.

В действительности это не так. Литературный характер тем и отличается от человеческого характера в жизни, что это всегда *творческая концепция*.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, М. 1956, стр. 51.

<sup>2</sup> См. М. Гус, Объективизм и тенденциозность, «Литературная газета», 1958, 26 июня.

Характер и идея — не два дополняющие друг друга элемента, а разные стороны одного целого. Типический характер — это, по словам Белинского, «...общая идея, обособившаяся в художественно созданном лице, это *лицо* и вместе — *идея*»...<sup>1</sup> Очень важный смысл заключен в лаконическом: «это лицо и вместе — идея». Творческое решение названного противоречивого единства — залог высокой художественной правды искусства. В реализме литературный характер не только средство *отражения* человеческой личности и ее связей с общественными, социальными и политическими процессами развития общества, а и особое средство выражения *идейного содержания*. Изображение человека, трактовка его характера, социального смысла его существования ведет за собой идейную функцию литературного характера. Благодаря логике образов в произведении «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы ее особо подчеркивали...»<sup>2</sup>

В художественной практике разрыв между идеей и образом приводит к появлению малоценных, нехудожественных, серых произведений, написанных по одному шаблону, выстраивающихся в один ряд. Такие произведения ничего не прибавляют к знанию жизни, ничем не обогащают душу читателя.

Всякое удачное, интересное произведение всегда *открытие*. Оно становится таковым, когда писатель, проникая в новое в человеке и жизни, открывает для его выражения и новые художественные горизонты. В противном случае писатель и не донесет своего замысла до читателя.

Вылепив типический характер, подобный Рахметову или Базарову, Павлу Власову или Павлу Корчагину, художник языком искусства как бы дает определение общественному явлению, которое еще оставалось недоступным для «невооруженного глаза».

Сам принцип изображения человека в искусстве далеко не сводим к вопросам «технологии» писательского ремесла или к абстрактным эстетическим канонам. Это вопрос не только отображательной функции искусства,

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, М., 1954, стр. 319.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма, Госполитиздат, М., 1953, стр. 395.

но и его идейного содержания. Изобразительные принципы создания образа человека в древнеегипетском искусстве совершенно иные, чем в древнегреческом. И это — результат художественной «манеры» и творческих традиций, а также показатель различных точек зрения на самого человека. Повествуя о человеке, литература поднимает вопрос о том, что он такое, каков смысл его жизни, каков данный человек, почему он таков, какова его роль в жизни других людей, в жизни общества, как сделать жизнь людей лучше, что такое человеческое счастье, и т. д. и т. п.

Подлинное искусство соединено неразрывными связями с человеком, его жизнью. Оно гуманистично. Оно ведет беспощадную борьбу за прекрасного человека, воюет против безобразного. Антихудожественная сущность реакционного искусства определяется его безразличием к человеку, а то и открытым человеконенавистничеством, абсолютизацией уродливого, низменного, подсознательного начала. Настоящее искусство, питаясь великими гуманистическими идеалами, создает непреходящие эстетические ценности, реакционное же, отворачиваясь от человека, приходило неизменно к распаду образа. Американский искусствовед С. Финкельштейн отмечает: «Сейчас в Соединенных Штатах многие художники... презрительно относятся к реализму, к мнению, что человек должен быть основной темой искусства: они изображают неопределенно извивающиеся или же геометрические комбинации, линии и цвета. И хотя эти художники приходят в ярость, когда подобное искусство называют нечеловеческим, их собственные декларации об искусстве выявляют огромный эпоцентризм и полнейшее нежелание считаться с тем, что в одном с ними мире живут и другие люди»<sup>1</sup>.

Философией антигуманизма заражено буржуазное искусство. Экзистенциалист Камю, выступая с теорией «осознанного одиночества», стремится деморализовать передовую зарубежную мысль, доказать недоказуемое: будто мир — это «миллионы одиночек» и поэтому нет народа; есть «я», но нет «мы». Смысл антигуманистических идей модернистского искусства наглядно раскры-

<sup>1</sup> С. Финкельштейн, Реализм в искусстве, ИЛ, М. 1956, стр. 22.

вается в одной из реплик героя пьесы О'Нейля «Продавец льда грядет»: «Материал, из которого должно быть создано идеальное общество,— это люди. Но нельзя же воздвигнуть мраморный храм из смеси грязи и навоза».

На реплику героя американского драматурга хочется ответить словами советского поэта Л. Мартынова:

По существу ли  
Свищут пули?  
Конечно же, по существу!  
И что бы там они ни пели,  
Но ведь огонь-то, в самом деле,  
Идет не по абстрактной цели,  
А по живому существу!  
Огонь  
Идет по человеку!  
Все якобы он перенес,  
И всех владык он перерос —  
Вот и палят по человеку,  
Чтоб превратить его в калеку,  
В обрубок, если не в навоз.

В литературе социалистического реализма — как никогда до нее — показана переделка человеческого материала в горниле революции и высоко поднято знамя борьбы за Человека с большой буквы.

Советская литература — самая демократическая, самая гуманистическая литература в мире, и именно поэтому она самая передовая и самая идейная. Она смело несет знамя борьбы за революционное преобразование жизни, преобразование, немыслимое без веры в возможности простого человека, в силы трудового народа.