

М.М.ГОЛУБКОВ
О ЛИТЕРАТУРЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

Со второй половины 80-х годов (с момента глобальных социокультурных переоценок) целостной и общепринятой трактовки такого идеологизированного и мифологизированного явления, как социалистический реализм, так и не сложилось. Потеряли актуальность лишь идеологические крайности вроде отрицания самого факта существования метода социалистического реализма или же, напротив, его безоговорочной апологетики. Стало очевидно, что социалистический реализм – исторически обусловленное и эстетически оформленное явление, утверждение которого проходило под влиянием обстоятельств собственно литературного свойства и под воздействием социально-политических условий.

Если реализм XIX в. вполне отвечал “картине мира, создававшейся на основе позитивных научных представлений XIX в. и на основе закономерностей обыденного сознания эпохи” (4, с. 11), то в XX в. новейшие открытия в философии, физике, в сфере гуманитарных наук (новые концепции времени и пространства, теория относительности А.Эйнштейна, психоаналитические воззрения З.Фрейда и К.Г.Юнга и т.п.) показали, что картина мира значительно сложнее. Все это не только обусловило порождение различных модернистских концепций (этот аспект не входит в сферу проблематики данного очерка), но и реалистическая эстетика претерпела весьма существенные изменения.

Реализм второй половины XIX в. исследовал героя, существовавшего в разветвленной системе координат; по определению Л.Гинзбург, он “организовал реальное и собрал воедино его параметры”, он “привнес от себя – решающую для него – концепцию человека, детерминированного исторически, социально, биологически” (4, с.32). Именно детерминированный человек связывал воедино “психологический анализ и предметность описания, социальную характерность и интерес к повседневному, историзм и отказ от жанровой и стилевой иерархии” (там же, с. 10). Литература полагала, что “любой душевный опыт, даже иррациональный, предстает в своих причинно-следственных связях” (5, с. 67).

На рубеже XIX-XX вв. разговоры об исчерпанности реализма (которым отводилось, например, много места в символистских журналах), несомненно, имели под собой веские основания. И хотя мэтр

нарождавшегося модернизма Д.Мережковский с грустью констатировал, что “преобладающий вкус толпы – до сих пор реалистический” (15, с. 38), было ясно, что временем классического реализма останется XIX в.

Знаком порубежной эпохи явились поиски новых путей изображения личности и мира. “Социальные обстоятельства окружающего бытия, становясь все более колеблемыми и изменчивыми, утрачивая авторитет законности, давности, прочности, лишались былой – гнетущей и давящей – власти над человеком. Высвобождение из-под их диктата активных начал человеческой жизни, переоценка отношений личности и среды – таков главный итог, извлеченный русским реализмом из кризисной общественной ситуации” (11, с. 12), – обобщает В.Келдыш. Пережив кризис, реализм обрел новые черты и стал играть ничуть не менее важную роль, чем ранее. Наследуя “неотменяемые уроки” (Л.Гинзбург) реализма XIX в., литература предложила такие принципы художественного обобщения, при которых актуализировались взаимосвязи личности с макросредой исторического времени; именно ход истории выступал теперь в качестве типических обстоятельств, воздействующих на личность. Герой оказывался втянут в круговорот эпохальных событий (часто против собственной воли).

Новая реалистическая эстетика, или “новый реализм”, как мы условно ее назовем, заявила о себе в творчестве М.Горького – социально-историческая макросреда входит в его произведения в качестве важнейшего фактора: отчужденный и неотчужденный от исторического времени человек – вот два разнозаряженных полюса, созданных Горьким. С одной стороны — *антигерои*, люди, заблудившиеся на перекрестках русской истории XX в.: Матвей Кожемякин, вырождающееся поколение Артамоновых, Клим Самгин. С другой – герои, способные к интенсивному внутреннему росту, к активному взаимодействию с эпохой: Павел Власов и Пелагея Ниловна (“Мать”), герой автобиографической трилогии. Между этими двумя полюсами аккумулируется нравственно-эстетический и философский заряд концепции личности, предложенной литературе М.Горьким. Писатель обозначил предельно широкие координаты художественного пространства — “нового реализма”, в котором важнейшее место занимает категория исторического времени.

Образ остановившегося времени задан в экспозиции романа “Мать” (1907). Описывая рабочую слободку, Горький акцентирует предопределенность неизбежного и неотвратимого повторения: каждый день из года в год гудок фабрики собирает людей, каждый вечер фабрика

выбрасывает их из своих каменных недр, каждый вечер люди проводят в кабаках. И этот неизменный повтор несет в себе идею цикличности времени. Движение по кругу и замкнутость человека в самом себе трактуются Горьким как нереализованная жизнь: “день бесследно вычеркнут из жизни, человек сделал еще шаг к своей могиле” (Горький М. Собр. соч.: В 16 т. — М., 1979. — Т.4. — С.5). Прошлое измеряется не годами, но однообразно прожитыми жизнями людей и целых поколений: “Жизнь всегда была такова, — она ровно и медленно текла куда-то мутным ровным потоком годы и годы и вся была связана крепкими давними привычками думать и делать одно и то же изо дня в день...” (там же, с.8-9).

Такова экспозиция романа. Дальнейшее развитие сюжета ведет к разрушению исходной ситуации и обоснованию возможности и необходимости иного бытия, новой истории, созидателем которой является революционер Павел Власов. С этого момента начинается истинное, с точки зрения автора, течение времени; именно оно представляет ценность, поскольку ведет к социально-исторической цели. Таким образом, завязкой романа оказывается преодоление *цикличности* времени и переход его к *векторному* движению. По мысли М.М.Бахтина, “цикличность является особенностью отрицательной, ограничивающей силу и идеологическую продуктивность... времени... Его направленность вперед ограничена циклом. Поэтому и рост не становится здесь подлинным становлением” (2, с.359).

Ссылка на Бахтина нужна нам как попытка определить культурно-исторические корни и причины негативного или позитивного восприятия современным сознанием того или иного типа художественного времени. Взаимоисключающие, искони противостоявшие друг другу “циклическая” и “финалистская” концепции времени не раз сталкивались на протяжении человеческой истории. В рассматриваемый период для тех, кто стремился отстаивать позиции “нового реализма”, векторный, *целенаправленный ход времени* осознавался как единственно позитивный (позднее эта концепция преобразуется в принцип “исторического оптимизма”).

С трактовкой художественного времени связана и концепция личности. Восприятие глобальных исторических процессов как фактора, мотивирующего становление личности, осознание традиционного для реалистической эстетики понятия “среды” как “макросреды”, обеспечивающей практически ничем не ограничиваемую свободу для

самореализации, – таковы основные принципы “нового реализма”. Кроме того, утверждалась не только возможность влияния среды на личность; важнее оказывалось признание возможности и даже необходимости обратного влияния. Однако утверждая права личности на преобразование мира, новая реалистическая эстетика признавала и насилие как путь к достижению своих – по замыслу благих – целей. В этом допущении уже содержались угрозы для позитивного развития новой реалистической эстетики. Победное шествие социалистической революции усиливало эти угрозы.

В 20-е годы становление “нового реализма” выделило имена Л.Леонова, А.Фадеева, А.Толстого, К.Федина, М.Шолохова и др. В их творчестве формировалась новая концепция личности: не только характер испытывает на себе воздействие “среды” (“среда заела”), но утверждается способность личности влиять на среду, преобразуя ее. Перед героем и художником открывались глобальные перспективы и великие надежды на благое пересоздание мира. В 30-е годы «новый реализм» достиг своих художественных вершин: появились философские романы Л.Леонова “Дорога на океан” и “Скутаревский”, эпопеи “Жизнь Клима Самгина” М.Горького и “Тихий Дон” М.Шолохова, “Похищение Европы” и “Санаторий Арктур” К.Федина. (Возможно, будущие историки литературы назовут период 20-30-х годов временем несбывшихся надежд, разочарование в которых пришлось на вторую половину XX в.). Вместе с тем в недрах “нового реализма” в 20-е годы складывались и совсем иные принципы: их возникновение связано с именами Ю.Либединского, В.Ильенкова, А.Аросева, Ф.Гладкова и др. Жесткая идеологическая ангажированность этой литературы приводила к тому, что познавательные функции (определяющие реализм) подменялись иллюстративными – миссия художественной литературы сводилась к воссозданию некой *модели* социального и природного переустройства мира и неких *нормативных* характеров, призванных осуществить эту задачу.

Угроза для “нового реализма” заключалась и в том, что ни в общественном, ни в литературно-критическом сознании обе тенденции – *реалистическая* и *нормативистская* – еще не различались; они мыслились как некое идейно-эстетическое единство, что и было закреплено в 1934 г. на Первом всесоюзном съезде советских писателей термином “социалистический реализм”. По-видимому, следует говорить о сосуществовании обеих тенденций в 20-30-е годы (не вся литература

тяготела к нормативизму – крупные художники принадлежали, скорее, к собственно реалистической эстетике); лишь в 40-50-е годы путь “новому реализму” был перекрыт диктатом *нормативной* эстетики. Ее основой стали жизнеотрицающие идеи; предложенная нормативной эстетикой концепция художественного времени обесценивала прошлое и настоящее; высшей ценностью объявлялось будущее – идеальное, лишенное противоречий, а поэтому настоящее воспринималось как враждебное, косное начало, нуждающееся в коренной переделке. И все это приводило к утверждению насилия как самой естественной формы преобразования косного бытия.

Для объяснения соцреализма как социокультурного феномена нами используется принадлежащее Л.Н.Гумилеву понятие “антисистема”, т.е. “системная целостность людей с негативным мироощущением”, способным ложь возвести в закон творческого познания мира и дать этому эстетическое объяснение. Определяющей чертой, роднящей все (даже разделенные веками) антисистемы, является “жизнеотрицание” – оно обнаруживает себя в том, что “истина и ложь не противопоставляются, а приравниваются друг к другу... При отсутствии объекта (ведь будущего пока нет. – *М.Г.*) ложь равна истине и можно в своих целях использовать и ту и другую” (7, с. 351). По убеждению Л.Гумилева, “все антисистемные идеологии и учения объединяются одной центральной установкой: они отрицают мир в его сложности и многообразии во имя тех или иных абстрактных целей” (7, с. 494).

Наиболее ярко *антисистемная* идеология сказалась в концепции социалистической революции, вытекающей, по сути, из утопического миропонимания. Творчество таких разных художников, как А.Серафимович, Н.Островский, Б.Пильняк, А.Веселый, А.Фадеев, Д.Фурманов, А.Мальшкін и др., заключало в себе, казалось бы, взаимоисключающие грани: революция трактовалась как неизбежное *разрушение* основ бытия, но *во имя созидания* абстрактного будущего, и за жестокостью, кровью, разрушениями виделся путь к новой жизни. На службу прекрасному, но мифическому будущему отдают все силы герои повести Ю.Либединского “Неделя” (1922). Знаменательное признание делает один из ее героев, большевик Стельмахов: “... когда голову мутит от усталости или работа плохо идет, или расстреливать нужно кого, тогда я в уме подумаю мое теплое слово – коммунизм, и ровно кто мне красным платком махнет”; это – “как царство небесное для христианина, далекий, но непременно обещанный рай, если не мне, так будущим людям, сынам

или внукам моим... Это-то и будет коммунизм... Какой он – не знаю...” (Либединский Ю. Неделя. — М., 1935. — С.71). За этой жуткой исповедью, которую герой и автор воспринимают как возвышенно-романтическую, стоит утопическое мироощущение в наиболее жесткой форме.

Именно оно стало идеологическим обоснованием “химери-ческой”, если воспользоваться определением Л.Н.Гумилева (7, с. 533), “художественной” конструкции, где основополагающей становится принципиальная ориентация на гармоническое “завтра”, на лишенный противоречий золотой век, существование которого обесценивает и “сегодня”, и “вчера”. Финалистская концепция исторического времени, идеализирующая будущее, предопределила и концепцию личности: осознавая абсолютную ценность грядущего, герой готов без колебаний жертвовать собой.

Крайнюю форму такой, по сути антигуманистической, позиции воплотил, например, А.Тарасов-Родионов в повести “Шоколад” (1922). Чекист Зудин несправедливо обвинен во взяточничестве и приговорен *товарищами*, которые знают о его невиновности, к расстрелу. Все они считают, что в сложившихся условиях приговор — единственно верное решение, ведь в противном случае пострадает честь мундира чекиста (гибель безвинного человека смущает их гораздо меньше). Подобная низкая самооценка личности характерна и для произведений М.Алексеева (“Большевики”), Ю.Либединского (Робейко в “Неделе”), А.Акулова (“Записки Иванова”), А.Аросева (“Страда”).

Позиция А.Фадеева в романе “Разгром” (1927) неизмеримо сложнее, чем в названных произведениях. Но и здесь для героев (Левинсон, Дубов, Бакланов, Сташинский) реализация их революционных идей неизменно оборачивается насилием над жизнью и жестокостью в отношении к людям. Например, по приказу Левинсона партизаны умерщвляют раненого товарища – оправданием служит то, что нести обреченного на смерть с собой губительно для отряда. Однако отряд все-таки гибнет. А Левинсон намеревается собрать новый – из людей, работающих на земле, сулящей хлеб и отдых, – собрать и снова направить отряд по дорогам гражданской войны, быть может, снова к **разгрому**. В таком финале и в многоаспектной символике заглавия романа писатель выразил свое интуитивное понимание (и осуждение) глубинной разрушительной (антисистемной) сути “революционного созидания”, чреватого разгромами.

Задачи, поставленные перед литературой социалистического реализма, трактовались сугубо утилитарно: искусство становилось средством мифологизации действительности с целью ее переустройства и “воспитания нового человека”, или иначе – “идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма” (16, с. 716), как было записано в 1934 г. в Уставе Союза советских писателей. Все это стало своего рода продолжением разработанной еще в начале 20-х годов критиками ЛЕФа (Н.Ф.Чужак, Б.И.Арватов) теории “социального заказа”. Художник считал себя обязанным воплощать в художественной форме идеологические, партийно-политические цели.

Такая стратегическая направленность литературы получила обоснование в статье А.В.Луначарского “Социалистический реализм” (1933). Именно будущее, с точки зрения критика, являлось единственно достойным изображением, ибо “человек, который не понимает развития, никогда правды не увидит, потому что правда... это завтрашний день, и нужно ее видеть именно так, а кто не видит ее так, – тот реалист буржуазный, и потому пессимист, нытик и зачастую мошенник и фальсификатор, и во всяком случае вольный или невольный контрреволюционер и вредитель” (14, с. 282). По свидетельству В.Я.Кирпотина, такая трактовка художественной правды принадлежала Сталину (см. об этом: Вопр. лит. – М., 1989. – № 2. – С. 144).

Особое место в трактовке социалистического реализма занимал вопрос о творческой свободе художника. В Уставе Союза советских писателей было записано: “Социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров”. Характерно, что свобода художника предполагалась лишь в сфере *форм* – содержание было регламентировано: “правдивое, исторически-конкретное изображение действительности в ее революционном развитии” (16, с. 716). Предопределенность содержания фатальным образом выводила на круги классовой поляризации, обезличивая волю, желания, судьбу персонажей, лишая их самостоятельности в выборе пути. Ведущим в жанровой системе стал “производственный” роман (повесть), где сформировался особенно жесткий реестр персонажей: молодой человек с несомненным классовым чутьем пролетария, овладевающий не только профессиональными знаниями, но и политической грамотой; колеблющийся интеллигент, “социальная неполноценность” которого

приводит его в лагерь классового врага; буржуй, спец, классовый враг и т.п.

Один из ведущих критиков группировки “Перевал” (1923-1932) А.Лежнев, анализируя систему персонажей в романе “Цемент” (1925) Ф.Гладкова, показал, что у каждого героя существует ярко выраженный социальный эквивалент. “Перед нами, – писал критик, – не спец, а “идея” спеца, идея коммунистки-интеллигентки... Индивидуальное тут исчезло, осталось общее. Даша энергична, независима, пряма, решительна, но это – видовые признаки, свойственные целой категории людей, железной когорте революции” (13, с. 200). Рассматривая сцену встречи Глеба Чумалова с Дашей после нескольких лет разлуки, Лежнев подчеркивал, что с точки зрения реализма такая сцена невозможна: Даша, “у которой родинка на подбородке и яблочком нос”, встретила бы мужа иначе, чем та Даша, “у которой родинки нет и она немислима, как нет ее и немислима она у Медеи или Антигоны” (там же, с. 206). Схематическую трактовку персонажей критик объяснял свойствами стиля: “«Высокий стиль» не знает «характерных» деталей... персонажи Гладкова идеализированы – не в том смысле, что сделаны лучше, «идеальнее», чем они есть на самом деле, а в том смысле, что дана лишь их «идеальная» сущность, идея” (там же, с.201). Таков, по мысли критика, образ Бадина; таковы взаимоотношения Глеба с Дашей. Герои теряли черты индивидуальности, превращаясь в классовый субстрат. Исход конфликтов был предрешен в пользу победы индустриализации (“Доменная печь” Н.Ляшко, “Домна” П.Ярового, “Стройка” Ф.Пучкова, “У станков” А.Филиппова, “День второй” И.Эренбурга, “Гидроцентральный” М.Шагинян и др.).

По мере того как “новый реализм” перерождался в “нормативный”, складывался *нейтральный* стиль (преобразуясь далее в стиль “авторитарный”). Этот процесс затрагивал не только стилистический уровень, но являлся и отражением общей для литературы 30-х годов тенденции: **замещение живой художественной системы на нормативную**. Если на протяжении 20-х годов *нейтральный* стиль был одной из стилистических тенденций – наряду с *орнаментализмом* и *сказом*, то в 30-х ситуация начинает меняться. “Нейтральный стиль” осознается как полемичный по отношению и к сказовым тенденциям (в которых видели натурализм), и к орнаментализму (свойственная ему метафоричность отвергалась как формализм).

“Авторитарный” стиль утвердился в 40-х годах. Его основная черта — *монологичность*: слово автора-повествователя доминирует над словом персонажа, который лишается права выразить себя в устно-разговорной

речи; но и слово повествователя тоже лишено индивидуально-личностной и социальной окрашенности. Нейтральный стиль не допускает проникновения “чужой”, т.е. устной речи. Эти свойства проявились не только в творчестве М.Бубеннова и С.Бабаевского, В.Ажаева и В.Ф.Попова, но и К.Симонова, И.Эренбурга. “Авторитарное слово, – писал М.М.Бахтин, – требует от нас признания и усвоения, оно навязывается нам независимо от степени его внутренней убедительности для нас; оно уже преднаходится нами соединенным с авторитетностью” (2, с. 155). В том-то и дело, что литература социалистического реализма 40-50-х годов, литература огосударственного типа, не могла не быть “авторитарной”, вне зависимости от “степени ее внутренней убедительности для нас”: устами того или иного писателя выражала себя эпическая неизбежность чаемого социального мироустройства. “Авторитарный” стиль углублял дистанцию между “многоречевой” (и многообразной) повседневностью, в которую был погружен читатель, и нейтральным словом, с которым обращался к нему художник. “Авторитарное слово требует от нас безусловного признания... Поэтому оно не допускает никакой игры с обрамляющим его контекстом, никаких постепенных и зыбких переходов, свободно-творческих стилизующих вариаций. Оно входит в наше сознание компактной и неразделимой массой, его нужно или целиком утвердить, или целиком отвергнуть. Оно неразрывно срослось с авторитетом – политической властью, учреждением, лицом, – оно стоит и падает вместе с ним” (2, с. 155-156).

Социалистический реализм был тесно связан с политической властью и возглавлявшим ее лицом — И.В. Сталиным, поэтому его “падение” (как и нейтрального авторитарного стиля) произошло вслед за “падением” лица.

Притом что соцреализм и “новый реализм” имели общие предпосылки возникновения (кризис реализма на рубеже веков, трансформация традиционных принципов типизации), меньшая нормативность “нового реализма” позволила ему предложить общественному сознанию не утопические концепции будущего, а исследование исторической действительности XX в. и мироощущения личности, погруженной в нее. Все это выдвинуло в центр реалистической жанровой системы *роман*, жанровое содержание которого тяготеет к адекватному отражению отношений истории и личности. Внутри этой эстетики рождались творческие концепции, принципиально противоположные друг другу, хотя их авторы опирались на реалистические художественные принципы.

Против революционной схемы, которую предлагал нормативизм, выступили многие писатели, обратившиеся к теме гражданской войны, и среди них – М.Шолохов, автор “Тихого Дона” (30-е годы). Повседневная, обыденная жизнь шолоховских героев — хлебопашество, военные казацки сборы, подновление куреня, свадьбы, сенокосы, ночные рыбалки (описанием одной из таких открывается роман — тогда между Григорием и Аксиньей впервые пробежала искра страсти) — оказывается нарушенной насильственным вторжением революционных катаклизмов. Любимые герои Шолохова — Григорий и Петро Мелеховы, Кошевой, Степан Астахов – втянуты в битву, смысл которой вовсе им не ясен (как открыт он, скажем, Левинсону). Но мир, который им ясен, намного богаче; и он не укладывается в жесткие схемы классовой борьбы.

Гражданская война понимается Шолоховым как искажение естественных форм бытия, как результат деятельности лиц вроде Штокмана и Бунчука – для них мир лишь арена классовых столкновений. Трагические последствия их деятельности ложатся на плечи простых людей; они и становятся первыми жертвами.

Сюжет романа (если можно говорить о сквозном сюжете в четырехтомной эпопее) — частная судьба Григория Мелехова, история его трагической любви и выгоревшей, испепеленной жизни. Почему же не состоялась любовь и почему испепелилась жизнь? Шолохов как реалист ищет ответы на эти вопросы в той исторической ситуации, которая втягивает героев в свою орбиту вопреки их воле. Связь Григория и Аксиньи, вражда со Степаном, женитьба Григория на Наталье – все эти перипетии сугубо личных отношений являются своего рода “экспозицией” к историческому сюжету, завязкой которого можно считать первое убийство — то самое, что было совершено Григорием в пылу конной сабельной атаки. С этого момента нескончаемая череда смертей проходит через роман. Раскрыв надвое череп австрийского солдата, Григорий, добрый и чуткий человек, оказывается в непримиримом противоречии со своей совестью; он не в силах избавиться от страшного наваждения, не может обрести точку опоры в самом себе. Но страшнее другое: убив, он как бы провоцирует цепную реакцию бесконечных смертей, причиной и свидетелем которых является сам он.

В конце романа один из эпизодических персонажей скажет об этом жуткие по своей простоте слова: “Человека убить иному, какой руку на этом деле наломал, легче, чем вшу раздавить. Подешевел человек за революцию” (Шолохов М. Тихий Дон: В 4 т. — М., 1953. — Т.4. —

С.268). Эти слова как бы подтверждаются кольцевой композицией романического сюжета: череда смертей, начатая убийством австрийского солдата, завершается гибелью самого дорогого для Григория человека – Аксиньи. То “черное небо” и ослепительно сияющий “черный диск солнца”, которые видит над собой Григорий Мелехов, похоронив Аксинью, – все это знаки страшной цены, которую приходится платить за развязанную Штокманами и Бунчуками войну всех против всех.

Принципы типизации, присущие “новому реализму”, предполагали исследование взаимодействия между человеком и историческим временем. Подходы к трактовке этого взаимодействия могли быть полярными. В русской литературе есть два выдающихся произведения, предложивших принципиально разные подходы к осмыслению судьбы человека в XX в.: это эпопея М.Горького “Жизнь Клима Самгина” (30-е годы) и роман Б.Пастернака “Доктор Живаго (1958), создававшийся в скрытой полемике с четырехтомной эпопеей М.Горького. Между ними существуют своего рода диалогические отношения – спор длиной в век. В центре обоих произведений – *конфликт личности и истории*.

В творчестве М.Горького эти полярные начала формируют поле идеологического напряжения. С одной стороны, мы видим осмысление жизни под углом *позитивного*, созидющего сознания (Алеша Пешков в автобиографической трилогии, повествователь в цикле рассказов “По Руси”). С другой стороны, это *негативное* сознание, как бы разрушающее реальность (“Жизнь Матвея Кожемякина”, “Жизнь Клима Самгина”). В одном случае герой преодолевает отчуждение от своего времени, в другом герой враждебен ему. В “Жизни Клима Самгина” конфликт определяется противодействием между объективным характером исторического времени и его субъективным восприятием героем. Перед нами сорок лет русской истории, вместившей в себя несколько эпох, две революции, Ходынское поле, взлет русского капитализма, 9 января...

Хроникальное изображение времени, непрерывность его течения, отсутствие ретроспекций — все это и есть способ передать с максимальной полнотой неподвластность времени воле человека. Герой горьковского романа, по словам С.Бочарова, “подвергается воздействию исторического процесса, в целом несравненно более широкому, чем воздействие среды. В этом “рандеву” с историей человек выступает прежде всего не как составная часть класса, а как личность, имеющая непосредственный контакт с ведущей исторической закономерностью. История больше не позволяет замкнуться в рамках среды, что ослабляло

бы субъективную ответственность человека, властно выволакивает человека из этих рамок, заставляет встать к себе, так сказать, в личное отношение” (3, с.156).

Неведомая до сей поры сила втягивает героя в свой оборот: “События, точно льдины во время ледохода, громоздясь друг на друга, не только требовали объяснения, но и заставляли Самгина принимать физическое участие в ходе их” (Горький М. Собр. соч.: В 16 т. — М., 1979. — Т.13. — С.33). Действенное, физическое участие героя акцентирует реальную и безграничную власть этой силы, которая против желания заставляет его вступить в конфликт с собой. Иногда эта сила влечет его как нечто иррациональное — чуть ли не как рок: “Всю жизнь ему мешала найти себя эта проклятая, фантастическая действительность, всасываясь в него, заставляя думать о ней, но не позволяя встать над ней человеком, свободным от ее насилий” (там же, т.12, с.599). Но Самгину доступно понимание причин его внутренней драмы. “Истина с теми, — рассуждает он, — кто утверждает, что действительность обезличивает человека, насилует его. Есть что-то... недопустимое в моей связи с действительностью. Связь предполагает взаимодействие, но как я могу... вернее: хочу ли я воздействовать на окружающее иначе, как в целях самообороны против его ограничительных и тлетворных влияний?” (там же, т.14, с.62).

В противоположность Самгину Алеша Пешков, герой автобиографической трилогии, распахнут навстречу времени, вбирает его в себя. Он, как и Самгин, оказывается в центре произведения, действительность предстает как достояние его субъективного психологического опыта. То, что Самгин и Пешков заняли в романной структуре центральное место, говорит вовсе не об их одинаковой ценности для автора, но о равенстве требований, предъявляемых писателем к любому герою. Суть в том, что Горький каждому *доверил* контакт с эпохой, лишив героев возможности “жить все в бедных мыслях про самого себя, как цыпленок в скорлупе” (так воспринимает свою жизнь Матвей Кожемякин); однако в этом доверии и огромная ответственность за все, что происходит в мире. Чтобы понять масштаб новых требований, предъявленных к человеку Горьким, нужно поставить “простой” вопрос: чем плох Самгин и почему Горький сделал его антигероем? Человек, живущий напряженной духовной жизнью; человек, для которого более реальной и значимой является внутренняя, а не внешняя жизнь; человек, презирающий быт, более всего ценящий свою внутреннюю независимость, — почему именно он удостаивается

авторской антипатии и даже презрения? Ответ заключается в следующем: Горький осмыслил взаимосвязь характера и истории как фатальную и увидел в ней начало, возвышающее человека, если тот способен на контакт с эпохой. Неспособность личности к такому контакту писатель воспринял как начало негативное и отказал герою в праве на сочувствие и уважение.

Дал ли русский реалистический роман антитезу подобной художественной концепции? Таким романом стал “Доктор Живаго” Б.Пастернака. Написанный в середине века, он вобрал в себя тот исторический опыт, которого не мог иметь Горький. “Доктор Живаго” – антитеза горьковскому эпосу. В осознании взаимодействия человека и истории как непреложного Пастернак увидел насилие над человеком и не принял его. Писатель утверждал право личности на суверенитет вне зависимости от того, кто или что подавляет ее свободу — другой ли человек, государство, революция, история. Уникальность художественного опыта Пастернака состоит в том, что он едва ли не единственный, кто осмелился в середине XX в. провозгласить идею общественного неслужения. С 60-х годов прошлого века русская культура была пронизана пафосом общественного служения: “реальная критика”, некрасовский “Современник”, романы Чернышевского, критические статьи Писарева и т.д. “Новый реализм” воспринял эту идею и положил ее в основание художественной типизации, но поначалу в примитивных формах, как, скажем, у Либединского в 20-х годах. Формы усложнились в героических романах Н.Островского “Как закалялась сталь” (1935) и “Рожденные бурей” (1937), в “производственных” романах 30-х годов — “Время, вперед!” В.Катаева, “Гидроцентраль” М.Шагинян. Этот же пафос общественного служения нашел наиболее совершенное художественное воплощение в эпосе М.Горького.

Герой Пастернака не желает жертвовать собой на благо общества. История XX в., втягивающая человека в свой водоворот, мыслится Пастернаком как начало разрушительное. Поэтому сюжет романа составляют постоянные и безуспешные попытки героя спрятаться от страшной и жестокой эпохи, найти для себя и для своей семьи нишу, в которой можно было бы избежать насилия истории и обрести счастье в повседневности. Роман исполнен множеством бытовых подробностей, которые представляют огромный интерес для его героя. Он наслаждается письменным столом, так и зовущим к работе, к стихам, он способен оценить вкус лесной ягоды и прелесть зимнего пейзажа за окном и т.п. И

кроме того, доктор Живаго – поэт; его взгляд эстетизирует все, что попадает в поле зрения.

Жизненная позиция Живаго противопоставлена мироощущению другого героя – Антипова (Стрельникова). Оба любят Лару, судьба которой тоже проходит через весь роман. Для Юрия Андреевича любовь к ней становится великим счастьем, дающим силы противостоять любым историческим катастрофам. Иная судьба у Антипова. Оставив семью, он отправляется на фронт и затем, перемолотый гражданской войной, становится красным комиссаром Стрельниковым, которого люди предпочитают называть Расстрельниковым. На бронепоезде, изрыгающем потоки огня, он носится по выжженной России, забывая о своей любви. Лара находит очень точные слова для объяснения того, что происходит с ее бывшим мужем: “...он разобиделся на что-то такое в жизни, на что не обижаются. Он стал дуться на ход событий, на историю. Пошли его размолвки с ней. Он ведь и по сей день сводит с ней счеты” (Пастернак Б. Доктор Живаго. — М., 1991. — С.380).

На протяжении романа оба героя встречаются не один раз. Однажды Живаго оказывается на волосок от смерти, и лишь случайная искорка участия, отозвавшаяся в душе комиссара Стрельникова, спасает Живаго от расстрела. Свои последние дни перед самоубийством Стрельников (в прошлом добрый и сердечный московский мальчик Паша Антипов, влюбленный в красавицу Лару) проведет вместе с Живаго в его отдаленном заснеженном убежище, скрытом от посторонних глаз. Опустошенный смертями, духовно выжженный гражданской войной, потерявший жену и дочь, он заканчивает свою жизнь пулей. Истоки трагической судьбы Антипова – в том конфликте личности и истории, который, по мысли Пастернака, мог иметь единственный исход: гибель личностного, индивидуального начала в человеке.

Рассказывая об Антипове, ставшем комиссаром Стрельниковым, Лара отмечает важную деталь: “Я нашла, что он почти не изменился. То же красивое, честное, решительное лицо, самое честное из всех лиц, виденных мною на свете... И все же одну перемену я отметила, и она встревожила меня. Точно что-то отвлеченное вошло в этот облик и обесцветило его. Живое человеческое лицо стало олицетворением, принципом, изображением идеи... Я поняла, что это следствие тех сил, в руки которым он себя отдал, сил возвышенных, но мертвящих и безжалостных, которые и его когда-нибудь не пощадят” (Пастернак Б. Доктор Живаго. — М., 1991. — С.377-378).

Историческая катастрофа произошла потому и тогда, когда человек утратил веру в свое право личностного, только ему присущего взгляда. “Тогда, – читаем в романе, – пришла неправда на русскую землю. Главной бедой, корнем будущего зла была утрата веры в ценность собственного мнения. Вообразили, что время, когда следовали внушению нравственного чутья, миновало, что теперь надо петь с общего голоса и жить чужими, всем навязанными представлениями. Стало расти владычество фразы, сначала монархической – потом революционной” (там же, с.380). Все это — фразы, нивелирующие в человеке индивидуальное, лишь ему присущее, делающие человека исполнителем чужой воли. Лара и Юрий Живаго – два героя, которым удается “самостоянье” в условиях агрессивного и разрушительного натиска истории.

То же удалось и Климу Самгину: он предпочел остаться в одиночестве, но не сдался под напором эпохи, требовавшей отказа от права на внутреннюю жизнь, независимую от гласа народа или общественного мнения. Различие между Живаго и Самгиным определяется не столько исторической дистанцией, но преимущественно – авторской оценкой: за свое вполне естественное желание *самости* (Самгин) герой отвергнут Горьким; Пастернак же видит в этом основу *самосознания*, помогающего устоять в период испытаний и самой личности, и России. Спор Б.Пастернака с М.Горьким по самой сути своей касался основ русского национального сознания в XX в. Возможные варианты решения спора определялись различиями в осмыслении места революции в историческом процессе.

В самом деле, почему герой Пастернака не принимает революцию, почему первое радостное восхищение “хирургической операцией”, проведенной большевиками в 1917 г., сменяется не только разочарованием, но резким неприятием любой социальной хирургии? Потому что в революции автор и герой видят преступное насилие над естественностью жизни, первоосновами бытия.

Роман “Доктор Живаго” стал антитезой не только горьковской эпопее, но и тем подходам к решению вопроса о взаимодействии личности и макросреды исторического времени, которые были основополагающими для соцреалистического миропонимания.

Очевидная историческая завершенность социалистического реализма обусловлена, думается, не только падением государственно-политической системы, вызвавшей его к жизни (т.е. не только внешними,

экстралитературными обстоятельствами). Более важные причины, исключая возможность его реанимации, лежат в сфере собственно эстетической. Суть в том, что в русле самой реалистической традиции сложилось альтернативное соцреализму художественное мышление. В первую очередь это касается А.И.Солженицына, хотя писатель продолжал и развивал эстетические принципы “нового реализма”: герои его романа “В круге первом” и повести “Раковый корпус” соотнесены с историческим временем; их судьбы предопределены макросредой. В эпоху “Красное колесо” (создававшейся в 1969-1990 гг.) историческое время становится главным предметом изображения, что и формирует специфическую жанровую природу “повествования в отмеренных сроках”. Солженицын избирает “точки бифуркации”, переломные моменты исторического процесса, которые крепко завязывают “узлы” “Красного колеса”: “Август Четырнадцатого”, “Март Семнадцатого”, “Апрель Семнадцатого”. Ценность личности определяется характером взаимодействия с макросредой и степенью ответственного отношения к ней со стороны героя. В “Красном колесе” почти нет персонажей, которые не были бы способны соотнести свое частное время с эпохальным: история оказывается главным объектом рефлексии, она требует от персонажа прямого и непосредственного, личностного к себе отношения.

Но важно также и то, какой тенденции исторического процесса соответствует поведение героя. Именно здесь обнаруживаются особенности концепции личности, разрабатываемой Солженицыным. Историческое поприще может восприниматься как арена безответственного самоутверждения (“левые” депутаты Государственной думы), авантюризма, эгоистического произвола (провокатор Богров, убийца Столыпина), слабости, безволия, политической близорукости (Николай II), но и как стимул высоконравственного, самоотверженного служения (Столыпин), требующего от личности поведения в соответствии с понятиями о долге и чести (Воротынцев). В сущности, каждый из героев становится перед необходимостью личного выбора своего исторического пути; их общие итоги предопределяют национальный путь. В этом Солженицын следует художественным принципам “нового реализма”, развивая их.

Проблемы “рандеву” человека с историей формируют множественные конфликты “Красного колеса”. Показывая личный, частный выбор, перед необходимостью которого стоит каждый герой, писатель повествует об этом в свойственном именно данному герою

стилевым ключе. Таким образом, каждый герой привносит с собой собственную речевую стихию; их соединение формирует полифонический художественный мир “Красного колеса”. Естественно, что говорить о нейтральном стиле нет никаких оснований.

Но главное, что отличает писателя, — это религиозный взгляд на мир, на историю, что находит художественное, а не декларативно-публицистическое воплощение. События исторической и частной жизни воспринимаются писателем как Божественное творение, обладающее потаенным символическим значением, разгадать которое и призван художник. Реальность, в сущности, уже обладает неким этико-эстетическим смыслом, заложенным в нее Творцом, и художник призван обнаружить то, что скрыто в подробностях текущей действительности. В этом, в частности, видится новое качество реализма Солженицына. Его уроки предстоит освоить реалистической литературе в дальнейшем ее развитии.

Список литературы

1. Актуальные проблемы социалистического реализма. — М., 1969. — 552 с.
2. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — 504 с.
3. *Бочаров С.Г.* Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького // Социалистический реализм и классическое наследие (проблема характера). — М., 1960. — С. 89-210.
4. *Гинзбург Л.* Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки — М., 1987. — 399 с.
5. *Гинзбург Л.* О литературном герое. — Л., 1979. — 222 с.
6. *Гройс Б.* Стиль Сталин // *Гройс Г.* Утопия и обмен. — М., 1993. — С.11-112.
7. *Гумилев Л.Н.* Этносфера: История людей и история природы. — М., 1993. — 544 с.
8. *Гюнтер Х.* Железная гармония: (Государство как тотальное произведение искусства) // *Вопр. лит.* — М., 1992. — Вып. 1. — С. 27-41.
9. *Гюнтер Х.* Михаил Бахтин: Теоретическая альтернатива социалистическому реализму // *Бахтинский сборник.* — М., 1997. — Вып. 3 — С.56-75.
10. *Гюнтер Х.* “Сталинские соколы”: (Анализ мифа 30-х годов) // *Вопр. лит.* — М., 1991. — Кн.7 (нояб.-дек.). — С.122-141.
11. *Келдыш В.* Русский реализм начала XX в. — М., 1975. — 279 с.
12. *Кларк К.* Сталинский миф о великой семье // *Вопр. лит.* — М., 1992. — Вып. 1. — С.72-96.
13. *Лежнев А.* Литературные будни. — М., 1929. — 319 с.
14. *Луначарский А.В.* Социалистический реализм // *Луначарский А.В.* Литература нового мира. — М., 1982. — С. 275-314.

15. *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. – СПб., 1893. — 192 с.
16. Первый всесоюзный съезд советских писателей: (Стеногр. отчет). – М., 1934. — VI, 718 с.
17. Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Гюнтера Х., Добренко Е. — СПб., 2000. — 1040 с.